الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبيّة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جـــامعـة الـحـــاج لـخضر ـ بـــاتنـــــة
كليّة الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغــة العربيّــة وآدابـــهـــا

الصّوت والدّلالة

في شعر الصعاليك

(تائية الشّنفرى أنموذجا)

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علم اللغة

إعداد الطالب:
عـــادل مــحلـــو

إشـــــــــــراف:
أ.د: ســعيـــد هـــــادف
أ.د: عبد القادر دامخي

لجنة المناقشة

د.لخضر بلخير	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	رئيسا
أ.د سعيد هادف	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
أ.د عبد القادر دامخي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا مساعدا
أ.د بلقاسم بلعرج	أستاذ التعليم العالي	جامعة قالمة	مناقشا
د.عبد الحميد دباش	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مناقشا
د.بلقاسم دفــة	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	مناقشا
د. أحمد غرس الله	أستاذ محاضر	جامعة قسنطينة	مناقشا

السنة الجامعيّة: 2007/2006

شكر وعرفان

- إلى أستاذيّ المشرفيْن: **أ.د سعيد هادف** و: **أ.د عبد القادر دامخي** على ما منحاني من ثقة وتشجيع ومتابعة دقيقة منذ بحث الماجستير الذي تشرّفت بإشرافهما عليه.
- إلى والديّ العزيزين...
- ل
  أوقات الرخاء.
- إلى صديقي العزيز: د. رحلات
  العلميّة إلى جامعات دمشق والقاهرة ان
  يبثّه في روحي من تشجيع متواصل.
- إلى الزملاء والرفاق الأساتذة: أ.نصر الدين وهابي، أ. بشير خلف،
  أ. بة،أ. عداني، ،أ. ي، أ. دي، أ. اعي،
  أ.مسعود وقّاد .
- ار، ة
  المركز الجامعي بالوادي.
- اج
  للصحّة بقمار الذين حملوا معي همّ إنجاز هذا البحث،
- ...وإلى كلّ من ساعدني من قريب أو بعيد.

عادل محلّو

مقدّمة

اللغة، هذه الظاهرة الفريدة التي ميّزت الإنسان بخصائصها عن غيره من المخلوقات ظاهرةٌ جديرة بالدراسة العلميّة الدقيقة لفهم آلياتـها وكشف غناها. وتزداد هذه الظاهرة أهميّة عندما تندرج في نصّ إبداعيّ هو ميزةٌ أخرى للإنسان العاقل عن بقيّة المخلوقات.

ومن أجل ذلك اهتمّ الفكر الإنساني منذ بداياته بالظاهرة اللغويّة وحاول دراستها بطرائق ومناهج ورؤى شتـّى، ومن بين المسائل التّي أرّقتهُ وظلّت تـَرّدّد أصداؤها في كثير من القضايا اللغوية الأخرى مسألة العلاقة بين الشكل والدلالة؛ أي شكل الظاهرة اللغوية صوتا وصرفا وتركيبا الذي يشكّله المُرْسِلُ بالدلالات التي تحصل في أذهان المتلقّين.

لقد نالت قضية العلاقة بين المستويين الصوتي والدلالي اهتماما كبيرا جدا منذ القديم إلى الآن، واختُلف فيها أشد الاختلاف، ولهذا يجيئ هذا البحث لتبيين طبيعة هذه العلاقة بشكل تطبيقي؛ إذ يختار متنا شعريا عربيا، متميزا، هو شعر الصعاليك ليحاول تحديد الآلية التي تؤدي بـها الفونيمات دورا دلاليا.

إذن الإشكالية التي يطرحها هذا البحث لسانية بحتة تندرج ضمن جدلية العلاقة بين الدال والمدلول، وسيتمّ استكناه هذه الإشكالية ـ كما سبق ذكره ـ في مدونة ذات صبغة خاصة؛ إنّها شعر الصعاليك حيث تـُهمِّش اللغة وظيفتها التوصيلية وتتبأر حول نفسها في وظيفة جمالية، وتتحدد هذه الإشكالية عبر الأسئلة التالية:

- إلى أي مدى يستطيع المستوى الصوتي، ممثلا هنا في الفونيمات، آداء دور دلالي ذي بعد جمالي في النص؟
- وهل هي استطاعة مطلقة أم إنـّها تقتصر على بعض الفونيمات فقط؟
- ما هي الآلية التي يتم بـها آداء هذا الدور الدلالي ذي البعد الجمالي؟
- وهل هذه القدرة التي توجد في البنية الصوتية لوحدات النص؛ أي ـ تقريبا ـ أغراضه حسب النقد القديم، تمتد إليه ككل متناسق وتنفذ إلى رؤياه؟.
- وهل هناك أنساق صوتية عربية ، مترابطة في المخرج أو الصفات أو غير ذلكـ، تتكرّر وتتحوّل من وحدة إلى أخرى في النص حسب تَشاكُل أو تبايُن الدلالات ؟

وهنا يُختبر فرض أساس ينطلق من رافدين نظريين:

ب

ـ نظرية الانزياح لـ:جون كوين .
ـ ومفهوم السمات التمايزية كما أسّسه رومان جاكوبسون.
وذلك باعتبار انزياح فونيم ما عن نسبة مثوله العامة زيادة أو نقصا عائد إلى طبيعة دورِهِ الدلالي في النصّ؛ حيث تحقّق الفونيمات التي تخدم دلالات النصّ زيادة عن نسبتها العامّة؛ أي انزياحا حضوريا، وتُهمَّشُ الفونيمات التي لا تخدمها بتسجيلها نسبة أدنى من نسبتها العامة في النصّ ؛ أي تسجّل انزياحا غيابيا.

ولاختيار هذا البحث أسباب كثيرة لعلّ أهمها هذا الجدل المثير حول طبيعة العلاقة بين الصوت والدلالة، وحول آلية هذه العلاقة، ثم جاذبية الكشف عن دور الفونيمات في النصوص ذات الطبيعة الجمالية.
وأما من جهة المدوَّنة فإن شاعريّة الصعاليك المتميّزة ـ خاصة تجلّياتـها في تائية الشنفرى ـ كصوت فريد في المتن الشعريّ العربي، وقوّة الأفكار التي يدعون إليها وسموّها الإنسانيّ وجاذبيتها، وتجدّدها في كلّ عصرٍ ـ وخاصة عصر العولمة هذا ـ ، وقربـها من ذات الباحث هي بعض أسباب دفعت إلى اختيار شعر الصعاليك مدوَّنةً.

ولقد تطلّب هذا البحث العودة إلى عدد من مصادر تراثنا العربي الصوتي وعلى رأسها كتاب سيبويه وأسباب حدوث الحروف لابن سينا. ودواوين الصعاليك طبعا باعتبارها مدونة هذا البحث. إضافة إلى "لسان العرب" و"القاموس المحيط" لفتح مغاليق اللغة الصعبة لشعر الصعاليك، وكتب أخبار الأدب كـ: "الأغاني" و"خزانة الأدب" لتفهُّم السياقات التي وردت فيها نصوص الصعاليك.
وكذلك عدد من الدراسات الصوتية المعاصرة كـ:"الأصوات اللغوية "للدكتور إبراهيم أنيس، "مناهج البحث في اللغة" للدكتورتمام حسان، "علم الأصوات اللغوية" للدكتور مهدي مناف الموسوي، "مدخل في الصوتيات" للأستاذ عبد الفتاح ابراهم، وإلى جانبها مقالات مهمّة في هذا المجال كـ:"دلالة اللفظ على المعنى في اللغة العربية" للدكتور السعيد هادف، و:" التحليل اللغوي ونظرية المعنى عند فتجنشتين" للأستاذ رشيد الحاج صالح.
كما كانت هناك طائفة من الكتب التي تناولت علاقة الصوت بالمعنى في اللغة العربية عموما من مثل : "خصائص الحروف العربيّة ومعانيها" لحسن عبّاس، أو تناولتها في النصوص الشعريّة كـ: "التمثيل الصوتي

ت

للمعاني" لحسني عبد الجليل يوسف.

كما تمّت الاستفادة من أهمّ المراجع الأجنبيّة والمترجمة في هذا المضمار كـ:"مبادئ علم الأصوات الوظيفي" لتروبتزكوي، و: "ستّ محاضرات في الصوت والمعنى" و: "قضايا الشعرية" لرومان جاكوبسون.

إضافة إلى كتاب: "النظريّة الشعرية" لـ: جون كوين من ترجمة د.أحمد درويش الذي يحوي كتابه: "بناء لغة الشعر" الذي اتُّخذَ رافدا نظريّا لمفهوم الانزياح.

كما تمّت الاستعانة ببعض الكتب المتخصصة في علم الجمال لتحديد مفهوم الجمال الذي يتحرك هذا البحث في إطاره كـ: "الشكل والدلالة" لـ: د.عادل مصطفى، و:" ضرورة الفنّ" لإرنست فيشر.

ولم يكن لهذا البحث أن يسير دون العودة إلى عدد من الدراسات الأدبية والنقدية التي أسهمت في قراءة شعر الصعاليك والشعر الجاهلي عموما من مثل: "الشعراء الصعاليك" ليوسف خليف، و: "شعرنا القديم والنقد الجديد" للدكتور وهب أحمد رومية.

ويتكون هذا البحث من مقدمة وخاتمة وتمهيد وأربعة فصول. ففي التمهيد تناولٌ لمفردات العنوان لأجل تحديدها في إطار هذا البحث بدقة أكثر، وإعطائها مزيدا من الوضوح الذي يساعد في تفهم الفصول اللاحقة وقد شمل:

- مفاهيم: الصوت، الدلالة، والصعلكة لغة واصطلاحا.
- الصوت والدلالة في الدراسات القديمة والحديثة.
- طبيعة اللغة في النصّ الشعر من خلال تحوّلاتها بالتكرار والانزياح والشّكلنة.
- تعريفا موجزا بالصعاليك وشعرهم من حيث الخصائص والمميّزات.

أما الفصل الأول: "الرويّ والدلالة في شعر الصعاليك" فقد تطرّق إلى علاقة الرويّ بالدلالة، على اعتبار الرويّ فونيما أساسا في بنية القصيدة العربية، وذلك من خلال نماذج متعدّدة من شعر الصعاليك الخمسة الذين يتناولهم البحث وهم: عروة بن الورد، تأبّط شرّا، الشنفرى، السليك بن السلكة، وعمرو بن برّاق. وقد سبق التطبيق توطئة نظريّة حول تعريف الرويّ وأهمّيته ووظيفته في القصيدة العربية.

وفي الفصل الثاني وما يليه يتمّ تحليل علاقة الصوت بالدلالة في تائيّة الشنفرى أنموذجا لشعر الصعاليك.

ففي الفصل الثاني تُشرح المدوّنةُ:"تائيّة الشنفرى"، وتُقسّم إلى ستّ وحدات:

ـ البين ـ الغزل ـ الغزو ـ المدح ـ القصاص ـ اليقين

وتُدمَج كلّ وحدتين متتابعتين في فصل واحد لما بينهما من علاقة وطيدة تُبيّن في موضعها إن شاء الله.

إذن تُحلّلُ علاقة الصوت بالدلالة في وحدتي البين والغزل في الفصل الثاني، وذلك بتتبّع الفونيمات التي تحقّق انزياحا حضوريّا وتلك التي تسجّل انزياحا غيابيا بدءا بالصوامت فالصوائت.

أما الفصل الثالث فيُتطرّق فيه إلى تبيين علاقة الفونيمات بالدلالات في وحدتيْ: الغزو و: المدح.

وكذلك الشأن في الفصل الرابع الذي تُدرس فيه روابط الفونيمات بالدلالة في الوحدتين الأخيرتين من نصّ تائيّة الشنفرى وهما: القصاص و:اليقين.

ولقد كانت حدود هذه البحث عند الفونيمات ولم تمتدّ لدراسة المقاطع وظواهرها من نبر وتنغيم لأنّ ذلك يتطلّب وقتا أفسح بكثير وجهدا مضاعفا .

وطبيعيّ ـ بناء على ما سبق ـ أن يكون المنهجان: الإحصائي والجمالي عماد هذا البحث ؛ فالإحصاء مناسب جدا للمستوى الصوتي ومتعلق بشكل أساس بتحديد النسب العامة ونسب الانزياحات. وأما المنهج الجمالي فهو الأجدر بإضفاء روحٍ على تحليل الإحصاءات رابطا بين الفونيمات والدلالة في الوحدة نفسها ، وبعد ذلك بين الوحدات فيما بينها.

وبالنسبة لعوائق هذا البحث فهي والحمد لله قليلة، وقد تمثّلت في طبيعة شعر الصعاليك؛ فهو شعر غير محقّق بالدقّة الكافية عدا ديوان تأبّط شرّا الذي حقّقه بشكل علميّ دقيق: علي ذو الفقار شاكر. إضافة إلى طغيان النزعة الخرافية على أخبار الصعاليك ممّا لا يسمح باستبانة السياقات الحقيقية التي وردت فيها أشعارهم.

وفي الختام أتوجه بخالص الشكر إلى الأستاذين المشرفين: الأستاذ الدكتور السعيد هادف و الأستاذ الدكتور عبد القادر دامخي على رعايتهما الشاملة لهذا البحث منذ بداياته إلى استوائه على هذه الحال.

وحمدا لله ينتهي إلى رضاه، ويبلغ الحامد مناه، لما وفقني إليه من أمر هذا البحث، وهو خير مستعان وموفق.

تـمـهيـــد

تحديد المفاهيم
في ضوء شبكة العلاقات

- أوّلا: الــصـــوت .
- ثـانيـــا: الـــدلالـــة .
- ثـالثـــا: الـصــوت والـدلالـــة.
- رابـعـا: الـصــوت والـدلالـــة في الشعر.
- خامسا: الصعاليك وشعرهم.

أوّلا- الـــصـــوت:

أ ـ الصوت لغة واصطلاحا:

الصوت في اللغة:" الجَرْسُ... وقد صات يصُوتُ صوتا، وأصاتَ، وصوّتَ بهِ: كلُّهُ نادى" [1].

أما في الاصطلاح العلميّ فإنّ الصوت هو" الأثر الســمعي الــذي تُحدثــه موجات ناشئةٌ عن اهتزاز جسم ما"[2]؛ طبيعيا كان أو صناعيا، عن قصد أو غيــر قصد.

وبذلك فإنّ هذا التعريف العلميّ ينطبق علــى كــلّ الأصــوات الطبيعيــة والصناعية في الوجود، وعليه كان لابدّ من البحث عن مصطلحات خاصّة تميّــز الأصوات التي تدخل في عمليّة التواصل اللغويّ الإنسانيّ عن غيرها لمــا لهــذه العمليّة من أهميّة من محوريّة في الوجود البشريّ؛ إذ الصوت" هو رفيق الإنسان منذ ميلاده، ودليل وجوده، وبه ورّث الفقهاء المولود إذا استهلّ صارخا"[3]، وهــو اللقاء الأوّل بين العالم والذهن، وهو إرادة وجود، وممثّل للجسد الذي ينطقه[4].

يستعمل الناس ــ إذن ــ في تواصلهم أصواتا لغويّة وأخرى غير لغويّــة كالصفير والأنين وغيرهما، وللتمييز بينهما؛ أي بين:الصوت اللغويّ و:الصــوت غير اللغويّ اقترح علماء اللغة بديلا للصوت بمعنييه:

- العامّ (=le son = the sound).
- والصوت بدلالته على الصوت البشريّ (= la voix = the voice).

وهذا البديل هو الفونيم (phonème).

---

[1] ــ لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت ــ دار بيــروت، بيــروت، 1968، جــــ:2، ص:57 (صوت). و: القاموس المحيط، الفيروز أبادي، دار الفكر،بيروت، 1983، جــ:1، ص: 152 (صوت).

[2] ــ معجم المصطلحات العلميّة والفنّية، يوسف خيّاط، دار لسان العرب، بيروت، ص:391 (صوت).

[3] ــ العاميّة الجزائرية وصلتها بالفصحى، د.مختار نويوات و:د. محمد خان، دار الهــدى، عــين مليلــة، الجزائر، ط1، 2005، ص:09.

[4] ــ مدخل إلى الشعر الشفاهي، بول زوميتور، تر: وليد الخشّاب، دار شــرقيّات، القــاهرة، ط1،1999 ، ص:11،09.

ب ـ الفـونيـــم:

يأتي هذا المصطلح الصوتيّ من اللفظة الروســيّة: " fonema "، وكــان بودوان دي كورتناي أول من استخدمه بالمعنى الاصطلاحي[1] الذي يعني الوحدة الصوتيّة الصغرى النموذجيّة التي يحاول المتكلّم تقليدها، وهو يقدّم بذلك تفســيرا نفسيّا للفونيم[2]؛ أي إنّه جزء من البنية الذهنية اللغوية لدى أفراد البيئـــة اللغويـــة الواحدة[3].ولكنّ هذا المصطلح لم يشهد رواجا واستعمالا واسعا إلا منذ عشرينيات القرن الماضي على يد أعضاء مدرسة براغ[4].

وتعدّ أعمال هذه المدرسة أوّل تطوّر مهمّ في نظريـــة الفـــونيم[5]؛ إذ قـــدّم تروبتزكوي مفهوما أكثر دقّة ووظيفية من ذلك الذي قال به دي كورتناي، فعرّف الفونيم بأنّه أصغر وحدة صوتية مُميِّزة بين المعاني[6].

ومثال ذلك: "قال/سال" فالقاف والكاف فونيمان لأنّه بتغيّرهما تغيّر المعنى وتمايز بين الكلمتين، أمّا: "قال/ڨال" فإنّه رغم الاختلاف الصوتيّ بين:"ق" و: "ڨ" إلا أن معنى الكلمة لم يتغيّر، وهو مـــا يُعبّـــر عنـــه بالمصـــطلح: ألوفـــون (=

---

[1] ــ موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ر.هـــ. روبنز، تر: د.أحمد عوض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع227، نوفمبر1997، ص:324.

[2] ــ لقد كانت الفترة نهاية القرن 19 وبداية القرن 20 ــ وهي مرحلة نشاط دي كورتناي ــ متميّزة باســتيلاء النزعة النفسية على الحلقات اللسانية الأوروبية. (انظر:عالم الفكر، البنيويّة في اللسانيات، د. وفاء محمد كامــل ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 26،ع2، أكتوبر/ديسمبر 1997، ص:238).

[3] ــ اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، د. سمير شريف استيتيـــة،عالم الكتـــاب الحديث، 2005، ص:64.

[4] ــ موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ر.هـــ. روبنز، تر: د.أحمد عوض، ص: 324.

[5] ــ السابق، ص:325.

[6] ــ مبادئ علم وظائف الأصوات (الفونولوجيا)، اتروبتزكوي، تر: عبد القادر قنيني، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص:46.

(allophone)[7]ومعناه: الصورة النطقيّة؛ فـ:"ڤ" صورة نطقية لـ:"ق" وليس فونيما مستقلا في اللغة العربية.

ثمّ قام رومان جاكوبسون بتعميق أكثر من خلال مفهوم السمات المميّزة " الذي تمّت صياغته لأوّل مرّة على يد تروبتزكوي"[1] وذلك بتطبيقه وتوسيعه. والسمّة المميّزة هي التقابل الذي يميّز فونيما ما عن غيره ضمن تقابل ثنائيّ[2]، وقد استطاع جاكوبسون أن يُرجِع كلّ التقابلات الصوتية الممكنة إلى اثني عشر تقابلا تشمل السمات الصوتيّة الأساسيّة[3].

ومن أمثلة السمات المميّزة تقابل الصاد والسين كما يلي:

	أسنانيّ	مجهور	احتكاكي	صفيريّ	مُطبَق
ص	+	-	+	+	+
س	+	-	+	+	-

فكلا الفونيمين من المخرج الأسنانيّ، مهموس(= - مجهور)،احتكاكيّ، صفيريّ، ولا يختلفان إلا في كون الصاد مطبقا والسين غير مطبق[4]؛ أي إن الإطباق هو السمة المميّزة للصاد في تقابله مع السين.

جـ ـ فونيمات اللغة العربية:

تحتوي اللغة العربية ــ ككلّ اللغات ــ على قسميْ الفونيمات:"الصوامت والصوائت"[5]؛ وهي التالية:

---

(7) ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، دار الجنوب، تونس، ص:18. كما يُعبَّر عنها أيضا بـ: البديل أو العوض (= variante)، السابق الصفحة نفسها، و:

- la phonologie, Jean- louis Duchet, dar el afak,4eme edition,1995,p:57.

(1) ــ موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ر.هـ. روبنز، تر: د.أحمد عوض، ص: 360.

(2) - Les termes clés de la linguistique, Marie-Noëlle Gary-Prieur, Editions du Seuil ,Paris, 1999, p: 58-59.

(3) ــ النظريّة الألسنية عند رومان جاكوبسون، فاطمة الطبّال بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت،ط1، 1993، ص:42.

(4) ــ علم اللغة ــ مقدّمة للقارئ العربي ــ، د.محمود السعران، دار النهضة العربية، بيروت، ص:175.

1. الصوامت: ء/هـ/ع/ح/غ/خ/ق/ك/ج/ش/ي/ض/ن/ل/ر/س/ص/ز/ت/ط/د/ث/ظ/ذ/ف/ب/م/و.

2. الصوائت: الألف، الواو، الياء، الفتحة، الضمّة، الكسرة.

ويتميّز كلّ من الفونيمات الصامتة بمخرجه وصفاته، أما الصوائت فلا تنسب إلى مخرج ولا تسند إليها صفة ولكن تتحدّد بـ: السِمات. وتلك المخارج والصفات وهذه السمات يبرزها الجدولان الآتيان:

[5] ـ الصوامت هي الفونيمات التي يُسَدّ فيها بشكل كلّي أو جزئيّ مجرى الهواء، أما الصوائت فلا يكاد يعترض طريق الهواء فيها عائق. (انظر: دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، مطبعة الأمانة، القاهرة، 1983، ص:61).

	حنجري		حلقي		لهوي	طبقي			شجري (غاري)			لثوي				لثوي أسناني			أسناني						شفوي أسناني	شفوي		
	ء	هـ	ع	ح	ق	غ	خ	ك	ج	ش	ي	ر	ل	ن	ض	ط	د	ت	س	ص	ز	ظ	ذ	ث	ف	ب	م	و
مجهور	+	-	+	-	+	+	-	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	-	-	-	+	+	+	-	-	+	+	+
انفجاري	+	-	-	-	+	-	-	+		-						+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	+		
جانبي													+															
مائع												+	+	+													+	
مكرر												+																
أنفي														+													+	
مطبق															+	+				+		+						
مفخم															+	+				+		+						
صفيري																			+	+	+							
متفش										+																		
مركب									+						+													
نصف صائت											+																	+

	خلفية	**أمامية**	**منفتحة**	**مغلقة**	**مستديرة**	**فموية**	**أنفية**	**مجهورة**
الألف والفتحة	-	+	+	-	-	+	-	+
الياء والكسرة	-	+	-	+	-	+	-	+
الواو والضمة	+	-	-	+	+	+	-	+

ثانيا - الــدلالـــة:

أ - الدلالة لغة واصطلاحا:

يقول ابن منظور" الدلُّ قريب المعنى من الهَدْي... ودَلَلْــتُ بهــذا الطريــق: عرفتُه"[1]، و" دلَّهُ عليهِ دلالَة ... سدّدَهُ إليه"[2].

والدلالة في الاصطلاح يعرّفها الشريف الجرجانيّ بأنّها:" كوْنُ الشيء بحالــة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأوّل هو الدال والثاني هو المدلول"[3]، وهذا التعريف يشمل كلّ أنواع العلامات لغويّة كانت أو غير لغويّة فهو أدخَلُ في علم السيمياء منه في علم اللسانيات.

والتعريف الأقرب إلى اللسانيات هو تعريف علماء أصول الفقه الذي يــرى الدلالة بأنّها العلاقة المتبادلة بين اللفظ والمعنى[4]، وسبب قربه هذا هو تركيزه على دلالة الألفاظ اللغويّة لأنّ الأصوليين يشتغلون بالدلالات في النصوص مــن قــرآن وسنّة[5].

والرابط بين التعريفين اللغويّ والاصطلاحيّ هو الاهتداء إلى السبيل ومعرفة الطريق، والتوجيهُ، ولا يكون ذلك إلاّ بإشارة أو علامةٍ. فكلاهما اهتداء إلى القصد؛ إلاّ أن الأوّل اهتداء في الأرض ومسالكها والثاني اهتداء إلى معاني الكلمــات فــي الذهن.

ب - الدلالـة في اللسانيــات:

---

[1] ــ لسان العرب، ابن منظور، جــ:11، ص:249،248 (دلل).

[2] ــ القاموس المحيط، الفيروز أبادي، جــ:3، ص:377 (دَلَّ).

(3) ــ التعريفات، الشريف الجرجاني، مؤسسة الحسني، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص:97-98.

[4] ــ التصوّر اللغوي عند علماء أصول الفقه، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندرية، 1995، ص:142.

[5] ــ دراسة المعنى عند الأصوليّين،د. طاهر سليمان حمّوده،الدار الجامعيّة،الإسكندرية، 1997، ص: 11.

يرى دي سوسير أنّ العلامة اللغويّة (= signe) تتكوّن من وجهين: الدال (= signifiant) و: المدلول(= signifié)[6]، وهو ما يعني أنّ الدلالة عنده هي العلاقة المتولّدة من تآلف الدال والمدلول[7].

أمّا بنفينيست فيقدّم تعريفا وظيفيا مهمّا يتميّز بالربط بين كلّ مكوّنات اللغة في مستوياتها اللسانية المختلفة متعدّيا بذلك اقتصار مفهوم الدلالة على دلالة الكلمة المفردة أو العلامة اللغوية حسب سوسير، وهذا التعريف هو أنّ الدلالة هي قـدرة الوحدة اللغويّة على التكامل مع وحدة من مستوى أعلى[1].

إنّ هذا التعريف يتخلّص من ارتباط الدلالة بالكلمة المفردة ويوسّعها لتشمل كلّ مكوّنات السلسلة الكلاميّة من فونيمات، مورفيمات، كلمات، تراكيب، وجمل[2]. فتتحوّل الدلالة إلى وظيفة هذه المكوّنات الشكليّة للغة عند تكامل وحدة من مستوى أدنى مع وحدة من مستوى أعلى ضمن مستوياتها الشكليّة المعروفـة: الصـوتي، الصرفي، التركيبي[3].

وثالث تعريفات الدلالة هو ذلك الذي قدّمهُ "هِرْشْ" (A.D.Hersh) الـذي يرى أنّ هناك فرقا بين: "المعنى" و:"الدلالة"؛ فـ:" المعنى هو ما يُمثّله نصّ ما، ما يعنيه المؤلّف باستعمال متوالية من الأدلّة الخاصة؛ أيْ المعنى ما تمثّله الأدلّة، وأمّا

---

(6) - Cours de linguistique générale ,F. de Saussure, ENAG édition,Algérie,2eme edition,1994,p:108-109.

(7) ــ مشكلة البنية، د.فؤاد زكريا، دار سحنون ــ تونس و: مكتبة مصر ــ مصر، ص:44-45.

(1) ــ اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربـي، بيـروت ــ الـدار البيضاء، ط1، 1993، ص:47. ويلاحظُ أنّ بعض فلاسفة اللغة يرفض أن تكون الكلمة ــ العلامة اللغوية حسب سوسير ــ قادرة على تقديم المعنى ويذهبُ إلى أنّ ما يقدّمه هو الجملةُ لأنّها وحدة صـالحة للتفكـر. (انظر: عالم الفكر، التحليل اللغويّ ونظريّة المعنى عند فتجنشتين، أ.رشيد الحاج صالح، المجلس الـوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 29،ع4، أبريل/يونيو2001، ص:225).

(2) ــ مبادئ اللسانيات ، د. أحمد محمد قدّور، دار الفكر، دمشق، ط1، 1996، ص:140-147.

(3) ــ يعتبر "بيير جيرو" الفونيمَ والكلمة والجملة مكوّنات شكليّة أومستوى شكليّا والدلالة مكوّنا أو مسـتوى وظيفيّا. (انظر: علم الدلالة، بيير جيرو، تر: منذر عيّاشي، دار طلاس،دمشق، ط1، 1988، ص:21).

الدلالة فتعني العلاقة بين المعنى والشخص أو المفهوم أو الواقع أو أيّ شيء يمكن تخيّله"[4].

وهو تعريف قريب جدا من ذلك الذي يقدّمه تودوروف؛ فهو يرى أنّه يمكن عزلُ المعنى عن مجموع الدلالات الأخرى التي تُسمّى: "تأويلات"[5].

ومن خلال ذلك يظهر الفرق بين: "المعنى" و"الدلالة" فـ:

- المعنى ثابت غير متغيّر لأنّ مقاصد المؤلّف التي صدر عنها المعنى معطاة بكيفيّة نهائيّة.
- الدلالة متغيّرة لأنّها ما يمنحُهُ كلّ مُؤوِّلٍ للنصّ بحسب مقاصده ومقصديّته.
- المعنى هو موضوع الفهم والتأويل.

- الدلالة هي موضوع الحكم والنقد[1].

ولفهم هذه الفروق بشكل أعمق يجب الاستعانة بمخطّط جاكوبسون لعمليّة التواصل الذي يربط عناصرها بوظائف محدّدة، ويظهر كما يلي[2]:

السياق(وظيفة مرجعية)

المرسل(وظيفة تعبيريّة) ــــ الرسالة(وظيفة جمالية) ⟵ المرسل إليه(وظيفة إيعازية)

القناة (وظيفة إقامة وقطع الاتصال)

الشفرة (وظيفة شارحة)

إنّ المعنى بحسب "هِرْشْ" متعلّق بـ: "المرسل"؛ إنّه تعبير عن رؤيته وأفكاره وطريقته في الكلام؛ أي طريقته الخاصة في استخدام اللغة. وبما أنّ المرسل فردٌ معيّنٌ[3] فإنّ تلك الرؤية والأفكار والطريقة نهائيّة وتعكس فهمه وتأويله.

---

[4] ــ مجهول البيان، محمد مفتاح، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ص:105.

[5] ــ اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، ص:47.

[1] ــ مجهول البيان، د.محمد مفتاح، ص:105.

[2] - Essais de linguistique générale, Roman Jakobson,traduit par: Nicolas Ruwet, edition de Minuit,paris,1994, p:214,220.

[3] ــ إنّ افتراض مُرسلٍ واحد في الأعمال الأدبية ليس صحيحا دائما ففي الأدب الشعبي تكون النصوص ملكا للذاكرة الجماعية وليس لها مُنشئٌ مُعيّن وإن كان المرسِل مُعيّنا، كالشخص الذي يروي الأسطورة أو

أمّا الدلالة فمتعلّقة بـــ: "المرسل إليه"، وبما أنّ عدد المتلقّين غير محـــدود، ومتعدّد المشارب ومختلف المستوى (السياق ــ الوظيفة المرجعيّة) فـــإنّ الدلالـــة تكون ثرّة ومفتوحة وغير نهائيّة؛ فـــ:

- كلّ مُتلقٍّ يمنح "الرسالة" فهمه الخاص وفقا للسياقات المحيطة به(الوظيفة المرجعيّة).
- يتلقّى/ لايتلقى الرسالة ككلّ أو جزءا منها (وظيفة إقامة وقطع الاتصال).
- يفكّ الشفرة بطريقته الخاصة (الوظيفة الشارحة).

إنّ هذا المسار الذي يخطّه "هِرْشْ" للتفرقة بين الدلالة والمعنى يتقـــاطع والنقـــد المعاصر؛ فهو يقول بموت المؤلّف تماما كما فعل رولان بارت[1] لأنّه يُقصي مقصديّته، ويمنح المتلقّي سلطة واسعة في عملية تلقّي النصوص ويُطلق يدهُ في تحميلهـــا دلالات كثيرة متعدّدة.

قد تبدو هذه النقطة الأخيرة ــ سلطة المتلقّي ــ سبيلا إلى القضاء على مضامين النصوص وتمييعها من خلال التعدّد الكبير لطرائق ومستويات تلقّيهـــا، لكـــنّ "هِـــرْشْ" يخفّف من وطأة ذلك حين يرى أن المتلقي وإن كان ذا سلطة إلاّ أنّـــه يبـــذل مجهـــودا لمعرفة مقاصد المؤلّف[2]، وتلك "خطوة في سبيل تأويل موضوعيّ يحـــدّ مـــن بـــاب التأويلات"[3].

إنّ هذا التمييز بين المعنى والدلالة أمر إيجابيّ خاصّة في النصوص الأدبية؛ أي تلك الرسائل التي تهيمن فيها الوظيفة الشعرية كما يرى جاكوبسون[4]وذلك لأنه الأقرب إلى طبيعة النصوص الأدبية التي تتسّم باستخدام اللغة استخداما رمزيّا مُنزاحا يحمل في

القصّة أو القصيدة الشعبية. وعليه فإن مفهوم "هرش" يصير في هذه الحالة نسبيّا. (انظر: أشكال التعبير فـــي الأدب الشعبي، د. نبيلة إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ص:03).

[1] ــ عالم الفكر، علاقة النصّ بصاحبه، د.قاسم المومني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويـــت، م 25،ع3، يناير/مارس1997، ص:114-115..

[2] ــ مجهول البيان، د.محمد مفتاح، ص:105.

[3] ــ السابق، الصفحة نفسها.

[4] ــ النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، فاطة الطبال بركة، ص:75.

داخله تواطؤا ضمنيّا من "المرسل" يُمكّن "المرسل إليه" من تلقّي "الرسالة" فـــي شـــكل "دلالات" مفتوحة متعدّدة لا "معنىً" أحاديا مغلقا، مع ملاحظة أن يكـــون مرجـــع تلـــك الدلالات على تعدّدها وانفتاحها نابعا من طريقة "الرسالة" في تشفير اللغة لأنّ الـــنص الأدبي ــ كما يقول د. عبد السلام المسدّي ــ " يُفرز أنماطه الذاتيّة وســـننه العلاميّـــة والدلاليّة فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيم دلالته حتّى كأن النصّ هو مُعجمُ ذاتِهِ"[5]. ومفهوم الدلالة هذا هو الذي سيُعتمد خلال هذا البحث مرفوقا بالاحتياط الذي يُنبّه إليـــه د. المسدّي فيما يتعلّق بمرجعية السياق الداخليّ للنصّ.

ثالثـا ـ الصوت والـدلالــة:

إنّ التطرّق إلى علاقة الصوت ــ ممثّلا هنا في الفونيم ــ بالدلالة يـــرتبط بطبيعة العلاقة بين الدال والمدلول على اعتبار الصوت دالاّ؛ لأنّه يمثّـــل مكوّنـــا شكليّا في اللغة[1] بامتلاكه بنية خطّية [2]. وعلى هذا الأساس ســـيتمّ تنـــاول هـــذه العلاقة بين الصوت والدلالة ضمن الجدل حول علاقة الدال بالمدلول في الدراسات القديمة والحديثة.

أ ـ الصوت والدلالة في الدراسات القديمة:

أخذت العلاقة بين الدال والمدلول حيّزا كبيرا في الدراسات الإنسانيّة منـــذ زمن بعيد؛ فمن الفلاسفة اليونانيين واللغويين الهنود إلى علمـــاء اللغـــة العربيـــة

---

[5] ــ النقد والحداثة، د.عبد السلام المسدّي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص:53.

[1] ــ علم الدلالة، بيير جيرو، تر: منذر عيّاشي، ص:21.

[2] ــ يرى سوسير أن الدال يتميّز عن المدلول بامتلاكه بنية خَطّيّةً تجعله يحتلّ حيّزا على خطّ الزمن يمكن تحديده وقياسه. –(Cours de linguistique générale,F. de Saussure,p:113)

والمشتغلين بأصول الفقه الإسلامي والمتصوّفة كانت هذه القضيّة تتـــراوح الآراء فيها بين وجهتين عامّتين:

- القائلون بوجود علاقة طبيعيّة بين الدوال ومدلولاتها؛ أي أولئك الذين يرون أنّ الدال متعلّق من خلال خصائصه كشكل بالمدلول.
- القائلون بعدم وجود علاقة طبيعيّة بينهما؛ وهم الذي يذهبون إلى أنّ الدوال وُضعَت بإزاء المدلولات دون رابط بينهما.

1. الصوت والدلالة في الدراسات اليونانيّة:

كانت هذه المسألة ــ إضافة إلى مسألة الشذوذ والقياس ــ إحــدى أبــرز مسألتين في الفكر اللغويّ اليونانيّ القديم[3]، وعلــى أساســها انقســم الفلاســفة والمفكّرون اليونان إلى قائل بوجود عــلاقة طبيعيّــة بين الدوال ومدلولاتها كــ:

"أفلاطون" و" الشذوذييــن" وعلى رأسهم "قراطيــس"، "[1]و" الرواقيين"[2].

أما الذين ذهبوا إلى عدم وجود علاقة بينهما فعلى رأسهم تلميذ أفلاطــون:" أرسطو"[3] الذي يقول:"اللغة نتاج العُرف مــا دامــت الأســماء لا تنشــأ بشــكل طبيعيّ"[4].

[3] ــ موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ر.هــ. روبنز، تر: د.أحمد عوض، ص: 45.

[1] ــ اللسانيات: النشأة والتطوّر، أحمد مومن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2002، ص:15.

[2] ــ موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ر.هــ. روبنز، تر: د.أحمد عوض، ص: 48.

[3] ــ السابق، ص:52.

[4] ــ السابق، ص: 47، نقلا عن:

- Aristotle, De interpretatione.

وهناك بعض ممّن اتّخذ موقفا وسطا كـ:"أبيقـور" الـذي يجمـع بـين الاتجاهيْن معتقدا أنّ صيغ الكلمات نشأت بشكل طبيعيّ، ثمّ تغيّرت عـن طريـق العرف [5].

2. الصوت والدلالة في الدراسات الهندية:

تُسجّل لدى الهنود ذات المواقف التي عرفها الفكر اليوناني في نظرته إلـى علاقة الصوت والدلالة؛ حيث قال بعضهم بوجود هذه العلاقة وبشكل طبيعيّ، بينما ذهب آخرون إلى إنكار العلاقة الطبيعيّة، كما كان هناك من علماء الهنود من وقف وسطا بين الرأيين[6].

3. الصوت والدلالة في الدراسات العربيّة:

لم يكن علماءُ العربية بمنأى عن هذا الجدل الإنساني فقد انقسموا هم أيضا إلى فريقين؛ فريق يؤيّد العلاقة الطبيعيّة بين الدال والمدلول وفريق ينـزع إلـى العلاقة الاصطلاحيّة.

من أصحـاب الفريق الأوّل ابن فارس الـذي يقـول صـراحة فـي كتابـه الصاحبيّ: " إنّ لغة العرب توقيف"[7]. وكذلك ابن جنّي الذي أفاض في البحث عن تعليلات لعلاقة الدوال بمدلولاتها في كتابه الخصائص[1]، وهو وإن كان ـ نظريا ـ حائرا بين الاتجاهين في بضع مواضع من كتاب الخصائص فقـد فنّـد ذلـك بتطبيقاته المتعدّدة والمتنوعة التي تبرز ميله الشديد إلى تعليـل علاقـة الـدوال بمدلولاتها.

أمّا من الذين قالوا بالعلاقة الاصطلاحيّة من علماء العربيّة فنجد أبا الحسن الأخفش و أبا عليّ الفارسيّ أستاذ ابن جنّي[2].

---

(5) ـ السابق، ص: 47

(6) ـ علم الدلالة، د.أحمد مختار عمر، عالم الكتاب، القاهرة، ط2، 1988، ص:18- 19.

(7) ـ الصاحبيّ، ابن فارس، علّق عليه ووضع حواشيه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1997، ص:13.

(1) ـ الخصائص، ابن جنّي، تحـ: محمد علي النجّار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1990، جـ:2، ص: 147 ومابعدها، 154 وما بعدها.

(2) ـ التصورّ اللغوي عند علماء أصول الفقه، د.السيد أحمد عبد الغفّار، ص:54.

وكما عند اليونان فهناك من بين علماء العربية من قال برأي وسط مفاده أن اللغة بدأت بالتوقيف وانتهت بالاصطلاح[3]؛ أي إنّ الدلالات الأولى كانت علـــى علاقة طبيعيّة بدوالها ثمّ تطوّرت ونمت بالطرق الاصطلاحية فلم تعد تلك المناسبة الطبيعيّة بارزة فيها.

أمّا عند المفكّرين المسلمين فنجد ضمن الداعين إلى العلاقة الطبيعية بـــين الدال والمدلول عبّاد بن سليمان الصيمريّ المعتزليّ[4]، وأهل التكسير[5]. بـــل إنّ المتصوّفة ذهبوا بعيدا في الربط بين الدوال ومدلولات ، وخاصة الفونيمات، كابن عربيّ الذي يرى أنّ "الحروف" أمّة من الأمم[6]، كما ربطهـــا غيـــره بالمقامـــات والأحوال فـــ:" الباء للسّكينة... والجيم للصبر... وللفاء حمل العلوم"[7].

وقد كان لعلماء الأصول أيضا نظرتهم في هذه القضيّة، فقد قرّر الغزالـــي والقاضي أبو بكر الباقلاّني أن كلّ اتجاهات البحث في العلاقة بين الدال ومدلوله، قائلة بالطبيعة كانت أم قائلة بالاصطلاح أو حتى تلك التوفيقيّة، هي اتجاهات جـــائزة في العقل ولكنّه يُفضّلُ
ألاّ يُخاض في ذلك لأنّه فضول[1]. ورغم ذلك فإن بعض الفرق والعلماء قد خاضـــوا في ذلك كالأشعريّ وأهل الظاهر الذين قالوا بطبيعيّة العلاقة بين الدوال ومدلولاتها، و البهشميّة القائلين بالتواضع والاصطلاح[2].

وملخّص القول أنّ ذينك الاتجاهين يرتبطان برأي أصحاب كلّ منهم في مصـــدر اللغة فمن قال بأنّها هبة إلهية رأى المناسبة الطبيعيّة بين الدال والمدلول لأنّ الله حكيم

---

(3) ــ المزهر، السيوطي، شرح وفهرسة: محمد أحمد جاد المولى وآخريْن، دار الجيل، بيروت، جـــ:2، ص: 20،16.

(4) ــ السابق، جـــ:1، ص:47.

(5) ــ التصوّر اللغوي عند علماء أصول الفقه، د. السيد أحمد عبد الغفار، ص:49. وعلماء التكسير هم الذين يقولون بالدلالة الطبيعيّة للأصوات.

(6) ــ الفتوحات المكيّة، ابن عربي، دار صادر، بيروت، ج1، ص:58.

(7) ــ الإبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدباغ، أحمد بن المبارك، دار الفكر، ص:92-93.

(1) ــ التصوّر اللغويّ عند علماء أصول الفقه، السيّد أحمد عبد الغفّار، ص:46،43.

(2) ــ السابق، ص:50.

كامل لا يضع دالا إزاء مدلول إلاّ لحكمة وسبب، ومن قال إنها صناعة بشريّة ذهب إلى الاصطلاح لاستيلاء النقص على البشر[*].

ب ـ الصوت والدلالة في الدراسات الحديثة:

تماما كما انقسم القدامى بين قائل بوجود علاقة طبيعيّة بين الدال والمـــدلول وقائل بالاصطلاح انقسم المحدثون أيضا. وسيتمّ تناول آراء المحدثين مـــن خـــلال الأفكار الكبرى التي طرحوها في هذا المجال.

1. مبدأ الاعتباطية عند سوسير:

يعدّ مبدأ اعتباطية العلامة اللغوية واحدا من أهمّ المفاهيم التي طرحها سوسير في محاضراته، وهو مبدأ ظفر باهتمام بالغ في الدراسات الحديثة[3].يرى سوسير أن العلاقة بين وجهي العلامة اللغوية: الدال والمدلول علاقة اعتباطيّة (= arbitraire) ويعني بذلك أنها علاقة غير مُعلّلة (immotivé). ويعطي مثالا المدلول: "sœur" (= أخت) ويعلّق قائلا " إنه لا يوجد أي رابط داخلي بينه وبين تتالي الفونيمات:" s - ö - r " الذي يمثّل الدالّ". ويردف ذلك بحجّة أخرى وهي عدم تشابه الـــدوال للمـــدلول الواحد بين اللغات المختلفة كالدّال: "ثَوْر" [4].

2. مُثلّث أوجدن وريتشاردز:

صحيح أنّ مبدأ الاعتباطيّة قد لقي رواجا كبيرا، لكنّ هناك من الدارســـين من رأى غير ذلك ومن بيـــنهم أوجـــدن (C.K. Ogden) و ريتشـــاردز (I.A. Richards) وذلك في كتابهما: "معنى المعنى"[1]، وقد نُظِرَ إلى طرحهما كواحـــد من أهم البدائل التي قُدّمت لمبدأ الاعتباطية بين الدال والمدلول[2].

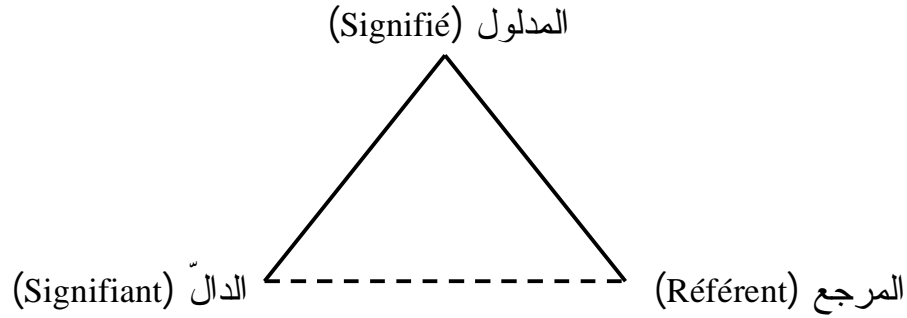
(*) ــ يلاحظ الدكتور سعيد هادف أنّ اهتمام علماء اللغة العربية القدامى باللغة العربية لغة القرآن الكريم دون الاهتمام باللغات الأخرى المعروفة عصرذاك ربّما كان سببا في قصور وجهة نظرهم لمسألة اعتباطية العلامة اللسانية. (انظر: الدراسات اللغوية، دلالة الفظ على المعنى في اللغة العربية، د. السعيد هادف، جامعة منتوري، قسنطينة، ع1، 2002، ص:28).

[3] ــ نظريّة البنائيّة في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992، ص:40.

[4] - Cours de linguistique générale,F. de Saussure,p:110,112.

[1] ــ علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص:54. وقد صدر هذا الكتاب سنة1923.

[2] ــ علم الدلالة، بيير جيرو، تر: د.منذر عياشي، ص:39.

يذهب هذان الباحثان إلى أنّ الاعتباطيّة لا تقع بين الدال والمدلول بل بـــين الدال والمرجع؛ أي المُشار إليه[3] أو الشيء المُسمّى[4]، ويمثّلان لـــذلك بالمثلّـــث التالي[5]:

ووَجْهُ اعتراضهما على سوسير هو أنّ الاعتباطيّة لا تقع بين الدال والمدلول؛ بل بين الدال والمرجع ولذلك عبّرا عنها في مثلّثهما بخطّ مُتقطّع.

3. العلاقة الضروريّة عند بنفينيست:

يُعدّ إميل بنفينيست (Emile Benviniste) واحدا من أبرز المعارضـــين لفهم سوسير للعلاقة بين الدال والمدلول؛ فهو يذهب إلى أنها علاقة ضروريّة. إنّ بنفينيست يقول بصراحة " إنّ العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطيّة بل هـــي على العكس من

ذلك علاقة ضروريّة"[1].

يعتمد بنفينيست في ذلك على المثال نفسه الذي احتجّ بـــه سوســـير لمبـــدأ الاعتباطيّة وهو الدّال:" ثَوْرْ "؛ فيقول إن مدلوله مماثل فـــي الـــوعي بالضـــرورة

---

[3] ـــ علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص:55.

[4] ـــ علم الدلالة، بيير جيرو، تر: د.منذر عياشي، ص:40.

[5] ـــ مبادئ اللسانيات، د.أحمد محمد قدّور، ص:289.

[1] ـــ اللغة (نصوص مختارة)، إعداد وترجمة: محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الـــدار البيضاء، ط2، 1998، ص:38.

للتتابع الصوتيّ: "ث ــ َــ و ــ ر"[2] لأنّ " الذهن لا يتقبّل من الأشكال الصــوتيّة إلا ذلك الشكل الذي يكون حاملا لتمثّل يمكنه التعرّف عليه، وإلاّ رفضه بوصــفه مجهولا وغريبا"[3]. ويذهب أيضا إلى التلميح إلى أنّ مبدأ الاعتباطيــة معــارض لكون الدال والمدلول كوجهيْ الورقة[4] فــ:" وحدة الجوهر هذه للدال والمدلول هي التي تضمن الوحدة البنيوية للعلامة اللسانية"[5].

وهكذا استمرّ الجدل بين علماء اللغة منذ القديم وحتّى الآن حــول طبيعــة العلاقة التي تربط بين طرفي العلامة اللسانية: الدال والمدلول، ففي كلّ فترة مــن فترات التاريخ البشري يتفوّق ويذيع أحد الاتجاهين ثمّ في فتــرة أخــرى يزدهــر وينبعث الاتجاه الثاني.

رابعا ـ الصوت والدلالة في الشعر:

أ ـ اللغة الشعرية:

(2)- Problèmes de linguistique générale – 1- , Emile Benviniste , Cérès editions, Tunis,1995, p:54.

(3) ــ اللغة (نصوص مختارة)، إعداد وترجمة: محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي، ص:39.

(4) - Problèmes de linguistique générale – 1- , Emile Benviniste , p:55.

(5) ــ اللغة (نصوص مختارة)، إعداد وترجمة: محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي، ص:39

إنّ الآراء الواردة فيما يخصّ علاقة الصوت بالدلالة لـم تكـن مرتبطـة بالنصّ، ومن المؤكّد أنّ النظر إليها في مستوى أعلى من المفـردة (= العلامـة اللسانية)، وحتّى من الجملة ـ أي في مستوى النصّ أو العمل الفنيّ ـ سـيكون منظورا مختلفا يُقدّم رؤية مغايرة؛ إذ ـ كما يقول تودوروف ـ " بينمـا يكـون التكامل بين الوحدات في الكلام اليوميّ لا يتجاوز مستوى الجملة، فإنّ الجمل فـي الأدب تتكامل معا بوصفها جزءا من منطوقات أكبر، وتتكامل هذه المنطوقات مع وحدات أكبر حجماً.. وهكذا حتّى نصل إلى كامل العمل"[1].

ولا يُظنَّنَّ أنّ دراسة المستوى الصوتي للنصّ الشعري لا تقدّم نتائج يمكـن الاعتماد عليها؛ فـ:"الشعريّة" جزء من اللسانيات[2] لأنّها "متعلّقة بمسـائل البنيـة اللغويّة"[3].

1. وظيفة اللغة في الشعر:

إذا كانت اللغة في الكـلام اليوميّ تنزع نحو الوظيفة التبليغيّة فإنّ اللغة في النصّ الشعري تهيمن عليها الوظيفة الجمالية التي يُرَكَّزُ فيها على الرسالة في حدّ ذاتها[4]؛ لأنّ " اللغة عندما تغادر نظامها لتدخل في نظام النصّ، فإنّها لا تبقى أداة ناقلة، ولكنّها تصبح ذاتا مبدعة لما تقول، أو تصبح هي حقيقة ما تقول"[5].

2. طبيعة اللغة في الشعر:

---

(1) ـ اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، ص:47.

(2) ـ مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتّاب، تر: د. رضوان ظاظا،، سلسلة عـالم المعرفـة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع221، مايو/أيّار 1997، ص:220.

(3) - Essais de linguistique générale , Roman Jakobson, p:210.

(4) ـ النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، فاطمة الطبال بركة، ص:75.

(5) ـ مجلة كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، القراءة وإيحاءات النصّ، د.رمضان كريب، ، جامعة تلمسان، ع7، جوان 2005، ص:27.

تطرأ على اللغة حين تدخل فضاء النصّ وتهيمن فيه الوظيفة الشعريّة تحـــوّلات ضروريّة تخوّلها آداء تلك الوظيفة، وتمكّنها من لفت النظر إلى ذاتها، كمـــا تشـــحنها بالقدرة على تحمّل دلالات متعدّدة، ومن أهمّ هذه التحوّلات:

ــ الــشَّكْلَنــَةُ:

إنّ النصّ الشعريّ يتميّز ــ كأيّ عمل فنيّ آخر ــ بشكلِهِ؛ لأنّ " الفنّ هو تشكيل، هو إعطاء الأشياء شكلا، والشكل وحده هو الذي يجعل من الإنتاج عملا فنيّا"[1].

وبما أنّ كلاً من مستويات اللغة: "الصوتيّ، الصرفي، والتركيبي" شكليّةٌ، فـــإن الأمر هنا متعلّق بالمستوى الدلالي لأنه وظيفيّ ــ كما يرى جيرو[2]ــ، فهذا المســـتوى الوظيفيّ في لغة الكلام اليوميّ يتحوّل في لغة الشعر إلى مكـــوّن أو مســـتوى شـــكليّ كالمستويات الثلاثة الأخرى؛ لأنّ اللسانيات لا تميّز في دراســـة الـــنصّ بـــين الشـــكل والمضمون، وإنّما المضمون فيها موضوع له شكل تقوله لغتـــه[3]، فتصير لغة الـــنصّ الشعريّ في كلّ تجلّياتها دالاّ يستنطقه المتلقّي بالدلالات التي تمثّل "العلاقة بين المعنـــى والشخص أو المفهوم أو الواقع أو أيّ شيء يمكن تخيّله"[4]؛ إذ كما يتميّز الشعر "مـــن خلال الشكل الصوتيّ... يتميّز أيضا من خلال شكل المعنى"[5] .

وعلى هذا الأساس تتحوّل اللغة في الشعر من لغة بيانيّة توصيليّة تســـتعمل فـــي الكلام اليومي العاديّ إلى لغة إشاريّة جمالية غنيّة بالرموز "فاللغة في أيّ شعر إبداعيٍّ إشاريّةٌ، تحمل دلالة رمزيّة تتجاوز ما تحمله اللغة الطبيعيّة. وكلّ لغة تفتقر إلـــى هـــذه الدلالة لا تدخل في عالم الشعر"[6]؛ لأنّ الشاعر يتعامل مع اللغة تشكيلا لا توصيلا[7].

---

(1) ــ ضرورة الفنّ، ارنست فيشر، تر: أسعد حليم، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص:229.

(2) ــ علم الدلالة، بيير جيرو، تر: د.منذر عياشي، ص:21.

(3) ــ الأسلوبية وتحليل الخطاب، د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002، ص:52.

(4) ــ مجهول البيان، د.محمد مفتاح، ص:105.

(5) - النظريّة الشعرية (بناء لغة الشعر + اللغة العليا)، جون كوين، تر: د.أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000، ص:60.

(6) - النصّ الشعري بين الرؤية البيانيّة والرؤيا الإشاريّة، د.أحمد الطريسي، دار عالم الكتب، الرياض، 1423 هــ، ص:16.

(7) ــ مداخل إلى علم الجمال الأدبي، د.عبد المنعم تليمة، عيون المقالات، الـــدار البيضـــاء، ط2، 1987، ص:71.

ــ التــّكـــــرار:

يعدّ التكرار في لغة الكلام اليوميّ عيبا ودليل عيٍّ وضعف، أما فـــي لغـــة النصّ الشعري فميزة؛ بل سمةٌ جوهريّة في البناء الشعريّ[1] لأنّه " وسيلة تعبيريّة وتقنية فنّية بالغة القيمة"[2]، ورافد هامّ من روافد الوظيفة الشعريّة التي تتميّز بهـــا لغة الشعر عن لغة الكلام اليوميّ[3]. وليس التكرار مقتصرا علـــى بعــض مـــن مكوّنات لغة النصّ الشعري دون بعض؛ بل هو وارد وممكن في كلّ مكوّنات لغة الشعر من الفونيمات في المستوى الصوتي ، كالرويّ مثلا، حتّى تكـــرار جمـــل بأكملها[4] وبعض المقاطع الشعريّة خصوصا ما يعرف باللازمة.

فبواسطة التكرار ــ إضافة إلى ظواهر نصّية أخرى ــ:

- تترابط أجزاء النصّ ببعضـــها ممـــا يـــؤدّي إلـــى تنـــامي الـــنصّ وتناســـله واستمراره[5].
- يُكوِّن تراكم للدوالّ يَنتُج عنه حضور بارز لبعضها وغياب ملمـــوس للـــبعض الآخر، مما يعني الدخول في ثنائيّة: "حضور/ غياب"[6].
- يخلق وضعا شديد التعقيد داخل النصّ[7]مما يخلق توتّرا جماليا.

---

[1] ــ الشعر والناقد، د.وهب أحمد روميّة، ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع331، سبتمبر2006، ص:39.

[2] ــ مجلّة الأثر، قراءة لسانيّة نصيّة في مجموعة "تراتيل الغربة" ، د. نعمان بوقرّة، جامعة ورقلة،ع2، ماي 2003، ص:270.

[3] ــ مجلة العلوم الإنسانية ، بلاغة التكرار في مراثي الخنساء، مليكة بوراوي ، جامعة محمـــد خيضـــر، بسكرة، ع9، مارس 2006، ص:189.

[4] ــ انظر: الدلالة الصوتية عند القدماء والمحدثين، محمد محمد فوزي أبو الهدى عمر، رســـالة دكتـــوراه مخطوطة، إشراف: أ.د: تمام حسّان، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 2003، ص:206.

[5] ــ المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك مانقونو، تر: د.محمد يحياتن، منشورات الاخـــتلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص:18.

[6] ــ نظريّة البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، ص:306.

[7] ــ تحليل النصّ الشعري ــ بنية القصيدة ــ ، يوري لوتمان، تر: د. محمد فتوح أحمد، دار المعـــارف، القاهرة، 1995، ص:63.

ـــ الانـــزيـــــاح[*]:

ومن تحوّلات اللغة في الشعر أنّها تنزاح وتخرج عن الاستعمال العاديّ في مستوى من المستويات اللغويّة[1] ، كمثل الانزياح في مستوى المحور النظميّ من خلال التقديم والتأخير[2] ، أو في محور الاستبدال حين تتجاورُ كلمات من غيـــر المألوف أن "تتراصف" ـــ بحسب مفهوم فيرث[3] ـــ.

ويتضمّن القول بالانزياح وجود معيار يُقاس إليه، وهذا المعيار عند جـــون كوين هو النثر[4]. ولكنّه في هذه الفكرة بالذات يطرح مشكلة منهجيّة غايـــة فـــي الأهميّة؛ يقول:" تبقى أمامنا مشكلة منهجيّة أخيرة، نحن نريد مقارنة الشعر بالنثر، ونحن نعني بالنثر ـــ مؤقّتا ـــ اللغة المستعملة، أي مجموع الأشكال الأكثر تردّدا من الناحية الإحصائيّة في لغة جماعة ما"[5]. ثمّ يجد حلاّ لمشكلته المنهجيّة هـــذه باعتماد لغة العلماء التي تمثّل نثرا يُكتب بأقـــلّ قدر من الاهتمـــام الجمـــــاليّ[6]؛ أي ـــ بلغة جاكوبسون ـــ تلك النصوص التي لا تحتلّ فيها الوظيفة الشعريّة مكانة مركزيّة أو مهيمنة.

---

[*] ـــ هو ترجمة لمصطلح:" Ecart" الفرنسي من بين ترجمات عديدة لهذا المصطلح ذاتـــه، ولمصـــطلحات أخرى تقاربه في المفهوم. (انظر: عالم الفكر، الانزياح وتعدّد المصطلح، أحمد محمد ويس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25،ع3، يناير/مارس1997، ص:65).

[1] ـــ النظريّة الشعرية ، تر: د.أحمد درويش، ص:35.

[2] ـــ جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطّلب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، ط1، 1995، ص:161. وهناك أنماط أخرى من الانزياح كالاعتراض والزيادة والحذف والإضمار.

[3] ـــ يطلق فيرث مصطلح: "الرصف" (Collocation) على تجاور أو انتظام الكلمات التي مـــن تتـــرابط معانيها في الاستعمال العاديّ كالحديد والانصهار فهما تتراصفان؛ بينما لاتتراصف كلمة خشب مع انصهار. وهو يميّز بين نوعين: ـــ رصف اعتيادي ـــ رصف غير اعتيادي وهذا الأخير هو الذي يمثّل الانزياح الذي نجده في النصوص الأدبية. (انظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص: 74، 77).

[4] ـــ النظرية الشعرية، جون كوين، تر: د.أحمد درويش، ص:37.

[5] ـــ السابق، ص: 43.

[6] ـــ انظر: السابق، ص:44.

ب ـ الفونيمات والدلالة في الشعر:

إذا كان مبدأ الاعتباطيّة ساري المفعول في لغة الكـــلام اليوميّ فإنّه فـــي الشعر لا يجد المكانة ذاتها لأنّ لغته تنتمي إلى الفنّ، وشرط العمل الفنيّ أن يكون كلّيًا مُتّسقا مع نفسه وقابلا للإدراك وكأنما هو موجود طبيعيّ ذو وحدة عضـــويّة واكتفاء ذاتيّ وحقيقة فرديّة[1].

وهذا التكامل والترابط الحتميّ بين مكوّنات العمل الفنيّ هـــو ســـبيله إلـــى الجمال، إذ الجمالُ ــ كما يؤكّد "كروتشه" ــ تعبير مُوفَّق، والقبح تعبيـــر غيـــر موفَّق لأنّه يُقدّم وحدة بينما يقدّم القبح متعدِّدا[2]، وهو ذات معيار جـــودة الشـــعر العربيّ الذي يطرحه الجاحظ حين يصرّح بأنّ ترابط أجزاء النصّ الأدبي شـــرط أساس لجودة وجمال الشعر[3]. وبذلك تكتسب الفونيمات في لغـــة الشـــعر قيمـــة تعبيرية وقوّة رمزية.

1.القيمة التعبيرية للفونيم:

بما أن "الفونيمات هي ذرّات اللغة"[4] فإنّ وجودها المتّســـق فـــي الـــنصّ الشعريّ هو أوّل ما ينبع منه إشعاعه الجماليّ[5]، وما ذلـــــك إلاّ لأنّ الخطـــابَ الشّعري يحاول ــ بوعي أو بدونه ــ الحدّ من الاعتباطيّة من خلال تنمية تـــردّد الأصوات الملائمة للمضمون[6].

---

(1) ــ دلالة الشكل، د.عادل مصطفى، دار النهضة العربية،بيروت، ط1، 2001، ص:22.

(2) ــ فلسفة الجمال، أميرة حلمي مطر، دار الثقافة، القاهرة، ص:183.

(3) ــ البيان والتبيين،الجاحظ، تحـــ: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط3،جـــ:1، ص:67.

(4) ــ الإشارات والأصوات، أ.كندراتوف، تر: شوقي جلال، الهيئـــة المصـــرية العامـــة للكتـــاب، 1972، ص:183.

(5) ــ جماليات اللفظة بين السياق ونظريّة النظم، د. علي نجيب إبراهيم، دار كنعان، دمشـــق، ط1، 2002، ص:14. وأيضا: الشكل والخطاب، محمد الماگري، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ط1، 1991،ص:123.

(6) ــ في سيمياء الشعر القديم، د.محمد مفتاح،دار الثقافة،الدار البيضاء، ط1 ،1982، ص:33.نقلا عن:
- Orecchioni , Catherine Kerbrat.

ويبدو أنّ عددا من الدارسين المعاصرين يجد في علاقة الفــونيم بالدلالــة داخل النصّ الشعري أمرا منطقيّا، ولعلّ أبرزهم: "رومان جاكوبسون"، فهــا هــو يقول:" في اللغة الشعريّة ، حيث تأخذ العلامة قيمة مستقلّة، تأخذ الرمزيّة الصوتيّة آنيّتها وتخلق طريقة
لمرافقة المدلول"[1]؛ بل إنّه لا يرى تلك العلاقة منطقيّة فقــط بــل هــي عنــده ضروريّة لأنّه " ليس الشعر المجال الوحيد الذي تُخلِّف فيــه الرمزيــة الصــوتية آثارها، وإنّما هو المنطقة التي تتحوّل فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفيّة إلى علاقة جليّة وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدّا والأكثر قوّة"[2].

إنّ القصيدة تتحوّل عند جاكوبسون إلى "تردّد ممتدّ بين الصوت والمعنى"، وهو يرى عبارة فاليري هذه أكثر واقعية وعلمية من كلّ أشــكال نزعــة عــزل الفونيمات عن الدلالة[3].

ويبدو مفهوم السمات المميّزة الذي طوّرهُ ووسّع تطبيقه إلــى الخصــائص النطقية حتى صار مفهوما كليّا من خلال ثنائياته الاثنا عشر[4]، يبدو هذا المفهــوم مدخلا مناسبا جدّا لتفهّم رأيه في علاقة الفونيمات بالدلالة في لغة النصّ الشعري.

وإلى جانب جاكوبسون نجد أيضا تودوروف الذي يقول:" يستحيل أن نجــد مؤلّفا واحدا لا يهتمّ بالرمزية الصوتية ولا يطبّقها في إبداعه بشكل أو بــآخر"[5]، وهو قريب جدّا من نظرة جيرار جينات للّغة الشعرية ودور الفونيمات فيها[6].

وهكذا نجد أنّ الدارسين يعترفون بأنّ "الدوالّ تجنح في الشعر إلــى التعليــل متخليّة عن سلبيتها التي توجد في اللغة الاتصالية "[7] على اعتبار " أنّ الكــلمــة

---

[1] - Six leçons sur le son et le sens, Roman Jakobson, editions Minuit, Paris, 1976, p:119.

[2] ـــ قضايا الشعرية، رومان جاكوبسون، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص:54.

[3] ـــ السابق، ص:46.

[4] ـــ النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، فاطمة الطبال بركة، ص:41-42.

[5] ـــ الرمزية الصوتيّة في شعر أدونيس، د. محمد بونجمة، مطبعة الكرامة،ص:10.

[6] ـــ السابق، الصفحة نفسها.

[7] ـــ البنى الأسلوبية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط1، 2002، ص:97.

الشعريّة يتجلّى فيها نزوع فريد نحو تعديد وتكثيف إجــراءات محاكــاة الصــوت للمعنى"[1]، مما يسمح بأن يُستنتج أنّ:" وجود الصوت ،أي صوت، في الشعر ليس اعتباطيا"[2].

والخلاصة أنّ: "افتقار الفونيمات إلى المعنى لا يدلّ على أنّها تفتقــر إلــى القيمة في النصّ الشعريّ، فلكلّ صوت من هذه الفونيمات التــي لا معنــى لهــا خصائص صوتيّة تميّزه عن غيره من أصوات اللغة، ويمكن للشــاعر أن يكــرّر الأصوات أو يقيم بينها صورا من العلاقات التي تجعلها تتشكّل في صــورة بنيــة صوتيّة قد لا تكون لمفرداتها معانٍ، ولكنّ خصائصها الصوتيّة وطبيعة تشكيلها في النصّ تخدم الدلالة العامة التي يهدف الشاعر إلى إبرازها"[3].

وتبدو صيغة هذا النصّ الاحترازية التي تحاول إيجاد موقع وسط لا ينسف مبدأ الاعتباطية وفي الوقت نفسه يتّسق وطبيعة اللغة الشعرية، تبدو هذه الصــيغة معقولة لأنّ:" الاعتداد بوظيفة الصوت هو صدًى لما أكّده دي سوسير من أنّ مدار الاهتمام ليس الصوت في ذاته ولكن ما ينشأ من اختلافات صوتيّة تتميّز الكلمة في ضوئها عن سواها باعتبار أن تلك الاختلافات هي الحاملة للدلالة"[4].

وهذا ما سيتمّ الأخذ به وتطبيقه في هذا البحث؛ أي:

- ربط الفونيمات من خلال الخصائص الصوتية من مخارج وصــفات وغيرهــا بدلالات النصّ.
- وأيضا توظيف علاقاتها فيما بينها كفونيمات منفردة أو مجموعات متناسقة فــي اختلافاتها وتطابقاتها عبر مفهوم السمات المميّزة لكشف الدلالة الكامنة وراءها.

---

(1) ــ بلاغة الخطاب وعلم النصّ، د.صلاح فضل، ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنــون والآداب، الكويت،ع164، أغسطس1992، ص:124.

(2) ــ تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، د.محمد مفتاح،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ، ط3 ، 1992،ص:60.

(3) ــ التحليل البنائي للموشّحة، د.عبد الهادي زاهر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 1999-2000، ص:11.

(4) ــ قضيّة اللفظ والمعنى ونظريّة الشعر عند العرب، د. أحمد الودرني، دار الغرب الإسلامي، بيــروت، ط1، 2004، جــ1، ص:125.

- كما يتمّ النظر في تكراراتها وانزياحاتها سواءً كرويّ للنصّ أو كفونيمات مكوّنة للبنية الصوتية العامة.

2.التكرار والانزياح الفونيمي في الشعر:

يأتي التكرار في الشعر من طريقين؛ الأوّل لسانيّ بحت وهو حتميّة تكـررّ بعض أو كلّ الفونيمات في أيّ نصٍّ لأنّ الفونيمات أقلّ مكوّنات اللغـات عـددا، وبالتالي أكثرها تكرارا.

أما الطريق الثاني فهو أنّ التكرار ــ كما ورد سابقا ــ سمة جوهريّة فـي الشعر، ولذلك يقول جاكوبسون: "إنّ البيت [الشعري] ، دون شكّ، هـو ، دائمـا وقبل كلّ شيء، صورة صوتيّة تكرارية"[1]، وهو قول يشمل تكـرار الفونيمـات داخل البيت أو في قافيته وكذلك الرويّ الذي يتكرّر في نهاية كلّ بيت من القصيدة العربية الخليلية.

ودراسة تكرار الفونيمات ــ والمستوى الصوتي عمومـا ــ فـي الشـعر العربي القديم دراسة مثمرة للغاية لأنّ الإنسان العربي ركّز بشـدّة علـى عمـل الصوت؛ إذ " يُركِّزُ على عمل الصوت طاقة الحضارة بأسرها فـي الحضـارات التي لا تمتلك فنونا بصريّة"[2] كما هو الشأن عند العرب.

والقول بالتكرار في الشعر لا يعني القصدية؛ أي أن يقصد الشاعر ،واعيا، إلى تكثيف استعمال فونيمات معيّنة في نصّه لتبني علاقة جليّـة مـع الـدلالات؛ " فالعلاقة التي نتحدّث عنها ليست سابقة على التشكيل بل هي حادثـة بحدوثـه، وناتجة عن تفاعل الأصوات وتجاورها وتنسيقها بصورة خاصّة تميّـز المحتـوى وتتميّز به في آن واحد"[3].

أما اعتقاد أنْ يؤدّي التكرار إلى الرتابة فنظرة غير دقيقـة لأنّ الخاصـيّة الأخرى للغة الشعرية:" الانزياح" تكفلُ كسر الرتابـة. ويتمثّـل الانزيـاح فـي

---

[1] ــ قضايا الشعرية، رومان جاكوبسون، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ص:46.

[2] ــ مدخل إلى الشعر الشفاهي، بول زوميتور، تر: وليد الخشّاب، ص:160-161.

[3] ــ التمثيل الصوتيّ للمعاني، د. حسني عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية للنشر، القـاهرة، ط1، 1998، ص:5.

الفونيمات في أن تُحصَى نسبة كلّ واحد منها في النصّ عموما ثم تُقارَن بنسبتها في كلٍّ من الوحدات النصّية التي يُقسَّمُ إليها النصّ على أساس المضامين أو تقريبا ما تعارف عليه النقاد العرب القدامى بـ: "الأغراض".

وينتج عن ذلك الإحصاء وتلك المقارنة نوعان من انزياح نسبة الفونيم في الوحدة النصّية عن نسبته العامة في كلّ النصّ وهما:

- الانزياح الحضوريّ: ويعني أن تكون نسبة حضور الفونيم في الوحدة النصّية أعلى من نسبته العامة في كلّ القصيدة.
- الانزياح الغيابيّ: وهو أن تكون نسبة حضور الفونيم في النصّ أقلّ من نسبته العامة في كلّ القصيدة.

وكما طرح جون كوين مشكلته المنهجية في البحث عن المعيار الذي يُقاس إليه الانزياح فإنّ هذا البحث مرّ بها واجتهد في معالجتها ولم يخْتر النثر العلمي معيارا ــ كما فعل كوين[1]؛ لأنّ الحديث عن نثر علميّ يؤخذ تكرّر الفونيمات فيه معيارا لا يتّسق وطبيعة العصر الذي تأتي منه نصوص شعر الصعاليك الذي سيطبّق عليه الانزياح الفونيميّ إذ لا شواهد كافية لدينا على الكلام غير المُنزاح في تلك الفترة.

وقد اقترح د.محمد بونجمة في كتابه :" الرمزية الصوتية عند أدونيس" أنْ يكون "المعيار الصوتيّ الذي يقاس إليه انزياح الأصوات الشعريّة ... هو ذلك الذي قدّمه إبراهيم أنيس لعشرات من صفحات القرآن"[2]. وهو اقتراح غير دقيق لأنّ لغة القرآن الكريم تحقّق انزياحا عن لغة الكلام اليوميّ، كما أنها تأتي من عصر مختلف جدّا عن عصر أشعار أدونيس التي يدرسها في كتابه؛ إذ يجب أن تكون المدوّنة والمعيار متزامنين حتّى نحصل على نتائج مثمرة.

ويقول د.بونجمة أيضا إنه يستأنس " ببعض الدراسات التي قامت على إحصاء نسبة تواترها [أي الفونيمات] في ألفاظ معجم تاج العروس للزبيدي"[3]. وهذا

---

[1] ــ النظريّة الشعرية، جون كوين، تر: د.أحمد درويش، ص:37.

[2] ــ الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، د.محمد بونجمة، ص:24.

[3] ــ السابق، الصفحة نفسها.

الاستئناس ليس على قدر كاف من الدقّة أيضا لأنّه يعتمد على إحصاء لغة الكلام اليوميّ في عصر مختلف عن عصر نصوصه التي يطبّق عليها.

وعلى العموم فإن هذا البحث يتّجه إلى اعتبار النصّ معيارا لنفسه؛ لأنّه:

- "يُفرِزُ أنماطه الذاتيّة وسُنَنَه العلاميّة"[1].
- يحوي معطياتٍ للغة الكلام اليوميّ ومعطيات لغة الإبداع، فيفصل الانزياح بينهما.
- يقدّم نتائج متعلّقة بدلالاته لا بدلالات النصوص الأخرى الخارجة عنه التي تُتّخذ معيارا.
- لا يفرض على النصّ معيارا من عصر آخر، أو ثقافة مختلفة، أو فلسفة حياة مُغايرة.

ومن أجل ذلك سيكون المعيار الإحصائي للانزياح خلال هذا البحث هو شعر الصعاليك نفسه.

[1] ـــ النقد والحداثة، د. عبد السلام المسدّي، ص: 53.

خامسا ـ الصعاليك وشعرهم:

أ ـ الصعلكة لغة واصطلاحا:

الصعلوك في المعاجم العربية " الفقير" [(1)]، "وصعاليك العرب ذؤبانها" [(2)].

أمّا في الاصطلاح فهي حركة من الثورة على النظام القبليّ شارك فيها:

- أفراد خلعتهم قبائلهم لكثرة جناياتهم وجرائرهم.
- وآخرون من أبناء الحبشيات، أخذوا منهنّ سواد اللون فنبذهم المجتمع ظلما، وهم " أغربة العرب".
- أفراد احترفوا هذا السلوك كعروة بن الورد[(3)].

ولقد فصّل في أسباب حركة الصعلكة الجاهليّة ودوافعها د. يوسف خليف مركّزا على الجانب الاقتصادي [(4)]. وواضحٌ أنّ الفقر ،الذي يمثّله المعنى اللغويّ، كان سببا رئيسا في نشوء هذه الحركة الاجتماعيّة والفنيّة لأنّ الصعلكة " ليست فقرا وحسب، ولكنّها فقرٌ يُغلّقُ أبواب الحياة في وجه صاحبه ويسدّ مسالكها أمامه" [(5)].

[(1)] ــ القاموس المحيط، الفيروز أبادي، جــ:3، ص: 310 (صعلكه).

[(2)] ــ لسان العرب، ابن منظور، جــ:10، ص: 456 (صعلك).

[(3)] ــ الموسوعة الإسلاميّة العامة، إشراف: د.محمود حمدي زقزوق، مطابع الأهرام، قليوب، مصر، ص:864.

[(4)] ــ الشعراء الصعاليك، د.يوسف خليف، دار المعارف، القاهرة، ط3 ،1978. ففي الفصلين الأوّل والثاني تشريح وافٍ لأسباب الصعلكة في العصر الجاهلي.

[(5)] ــ السابق، ص:21.

ولكنّ التركيز الشديد على الجانب الاقتصادي من الحياة العربيّة الجاهليّـــة سببا أساسا للصعلكة ليس بالأمر الدقيق؛ لأنّ الأصل في ذلك كلّه سُلّم القيم المختلّ الذي يميّز بين أفراد المجتمع على أسس غير عقلانيّة، " ... فالصّعْلَكَةُ فـــي حّــد ذاتها كانت تريد أن تؤكّد ذاتها، نظامـــا لقـيَمٍ عليـــا مثاليّـــة لا مجــرّد ظـــاهرة اقتصاديّة"[6].

ب ـ الصعاليك الشعراء:

1.عروة بن الورد:

شاعر فارس من بني عبس لا يُعرف تاريخ مولد ولا مكانه، وأمّا وفاته فكانت نحو سنة 616م، وقد كانت قتْلا على يد رجل من بني طهيّة[1].

لُقّب بـــ:"عروة " لأنّه كان " يجمع حوله الصعاليك والفقراء في حظيرة ويغزو بهم ويرزقهم مما يغنمه"[2]. ولديوان عروة طبعات متعدّدة منها المحقّق ومنها غيــر المحقّق، ومن بين تلك المحقّقة واحدة لمحمد بن أبي شنب[3].

2.تــأبّـــط شــرّا:

هو ثابت بن جابر من قبيلة فَهم[4]، شاعر صعلوك كانت معظم غاراتـــه علـــى هذيل وبَجيلة[5].طبع ديوانه بتحقيق دقيق قام به علي ذو الفقار شاكر[*].

3. الشنـفـرى:

اختلفت الكتب في نسبته فهو: "ثابت بن أوس الأزديّ"، و:"عمرو بـــن مالـــك الأزديّ"[6]. وقد لُقّب بالشنفرى لأنّه كان على ما يبدو غليظ الشفتين لانحداره من أمّ

---

[6] ــ فلسفة الشعر الجاهلي، د. هلال الجهاد، دار المدى، دمشق، ط1، 2001، ص:113.

[1] ــ ديوان عروة بن الورد ــ شرح ابن السكّيت ــ ، تقديم: راجي الأسمر، دار الكتاب العربيّ، بيــروت، ط2، 1997، ص:7، 9.

[2] ــ المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، جامعة بغداد، ط2، 1993، جــ: 4، ص: 411.

[3] ــ ديوان عروة بن الورد ، ص:9 (المقدّمة).

[4] ــ خزانة الأدب، البغدادي، تحـــ: عبد السلام هارون، مكتبـــة الخـــانجي، القـــاهرة، ط4، 2000، جـــــ:1، ص:137.

[5] ــ تاريخ الأدب العربي، د. ريجيس بلاشير، تر: د. إبراهيم الكيلاني ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائــر ــ الدار التونسية للنشر، تونس، 1986، جــ:1، ص:289.

[*] ــ صدر عن دار الغرب الإسلامي ببيروت في طبعة أولى سنة1984 بعنوان: ديوان تأبّط شرّا وأخباره.

حبشية[7]، وفي بعض المصادر أنّ الشنفرى اسمه لا لقبه[8].وتُؤرَّخ وفاته بنحو سـنة 70 قبل الهجرة[9]. وهو ـ على ما تذكر بعض المصادر ـ ابن أخت تأبّط شرّا[10].

يعدّ من أشهر الشعراء الصعاليك بلاميّته التي لقيت اهتماما بالغـا قـديما وحديثا؛ فقد
شُرِحَت على يد كبار علماء العربية كالمبرّد والزمخشري[1]، كما تُرجِمت إلى عدد من اللغات كالألمانيّة والانجليزية والفرنسية والبولونية والإيطاليّة[2]، وذلك إضافة طبعا إلى تائيته الشهيرة ـ أنموذج هذا البحث ـ التي شهد لها د. شوقي ضـيف بأنّها أصدق تمثيل لحياة الشنفرى ومغامراته[3] .

4. السليك بن السلكة:

هو السليك بن عمرو، أو ابن عمير، من بني مقاعس بن سعد، من تمـيم. لقّب السُّلكة نسبة إلى أمّه[4]. اشتهر بالعدو والمعرفة الدقيقة بالصحراء ومسالكها.

5.عمرو بن برّاق:

هو عمرو بن الحارث بن عمرو بن منبه النهمي، من قبيلة همدان، وبراقة أمّه. عاش إلى زمن عمر بن الخطّاب رضي الله عنه[5].

جـ ـ شعر الصعاليك:

---

[6] ـ ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم: طلال حرب، دار صادر، بيروت،ط1، 1996، ص: 25 (المقدّمة).

[7] ـ الشعراء الصعاليك، د.يوسف خليف، ص:108-109.

[8] ـ ديوان الشنفرى، ص: 25 (المقدّمة).

[9] ـ السابق، ص:27 (المقدّمة).

[10] - خزانة الأدب، البغدادي، ، جـ:8 ص:356.

[1] ـ شروح لاميّة العرب، تحـ: د.عبد الحميد هنداوي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص: أ. كما يتضمّن هذا الكتاب تحقيقا لشروح: ابن عطاء الله المصري، وابن زاكور الفاسيّ. ومن الذين شـرحوها أيضا العكبري.

[2] ـ ديوان الشنفرى ، ص:29 (المقدّمة).

[3] ـ العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط22، ص:380.

[4] ـ الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، د. عبد بدوي،دار قباء، القاهرة،2001، ص:55.

[5] ـ ديوان عمرو بن برّاق ـ بذيل ديوان الشنفرى ـ ، ص:103.

يُمثّل شعر هؤلاء الصعاليك الجاهليين ظاهرة فريدة في مسار الشعر العربي لأنه يحمل ثورة في المستويين الاجتماعي والفني معا[6]، وكأنما أراد أن يقول لنا إن الفن انعكاس للبنية الاجتماعية التي ينتمي إليها مُنتجه.

لقد حقّق شعرهم عاملَ تنوّع في الأدب العربي فنقل تجربة ثورية في المستوى الاجتماعي ترفض أن يُقيّم المرء على أساسٍ غير ذاته ؛أي ترفض أن يُسند إليه دور وأن تقدّر مكانته في قبيلته على أساس انتمائه لأسرة ذات نسب أو مال بل ترى أن يتمّ ذلك بالنظر إلى ما يمتلك من شخصية ومهارة وذكاء.

ولقد بلغت هذه الحركة الثورية درجة من الصدق انعكست على فنّها الشعري فأخذ في الغالب خصائص مغايرة لتلك التي بُني عليها شعر القبيلة.

وهذا الشعر رغم أنه لأفراد مُتعدّدين إلا إنه يُشكّل متنا واحد ومدوّنة متجانسة جعلت الدارسين يرصدون الملامح الفنية المشتركة بين أشعار هؤلاء الصعاليك من:

- § قصر النصوص فأغلبه مقطوعات.
- § العزوف عن المقدّمات الشعرية المعتادة خاصة الطللية منها.
- § عدم الحرص على التصريع.
- § الوحدة موضوعيّة[1].

إنّ اختيار هذا الشعر لهذه الدراسة ــ وإن كان فيه شيء من الميل الشخصيّ ــ إلاّ أنّه يرتكز أيضا على أسس أخرى لا تقلّ أهميّة وهي:

- v بُعد شعر الصعاليك عن التصنّع والزينة اللفظية مما يجعل الظواهر الصوتية في شعرهم شعرا لا زينة وبهرجا.

---

[6] ــ ــ مجلّة الناص، أدب الغرابة قراء في نص للصعلوك تأبط شرا، سفيان زدادقة، جامعة جيجل، ع 2ــ3، أكتوبر 2004ــ مارس 2005 ــ، ص:182.

[1] ــ انظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف خليف. ففي الفصل الثالث رصد دقيق مع عديد الأمثلة لهذه الظواهر الفنية.

- غنى شعرهم بالقيم المتصارعة مما يجعل دراسته صوتيّا أمرا كاشفا عن بُنى صوتية متحرّكة وحيويّة حضورا وغيابا ترتبط بالدلالة؛ لأنّ التفاعل الصوتيّ الدلالي شرط للفاعليّة الصوتيّة[2].
- كثرة الحركة والسرد في شعرهم لطابعه الحربيّ والقصصي مما يُبرِزُ تسلسلا وتغيّرات في الأحداث مفيدة لمثل هذه الدراسة.
- الصبغة الفلسفية في تناول القضايا الاجتماعية من عدل وغيره، والقضايا الإنسانيّة الكبرى كالحريّة والموت، وهو ما يفتح مجالا واسعا لانطلاق الدلالات في التحليل.

---

[2] ـــ الموازنات الصوتيّة، د.محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001، ص:252.

الفصـــل الأوّل

الرويّ و الدلالة

فـــي شعــر الصعاليـــك

- أوّلا: الرويّ في القصيدة العربية.
- ثانيـــا: الرويّ والدلالة في ديوان عروة بن الورد.
- ثالثـــا: الرويّ والدلالة في ديوان تـأبّــط شـــــرّا.
- رابعـــا: الرويّ والدلالة في ديوان الــــشنــفـــرى.
- خامسا:الرويّ والدلالة في ديوان السليك بن السلكة.
- سادسا: الرويّ والدلالة في ديوان عمرو بن برّاق.

أوّلا- الرويّ في القصيد ة العربية:

أ- الرويّ لغة واصطلاحا:

الرويّ في اللغة " سحابة عظيمة القطر شديدة الوقع"[1] وهو أيضا "الشرب التامّ"[2]، وكلا المعنيين مرتبط كما يظهر بالماء والرواء.

أما في الاصطلاح فـ" الرويّ حرف القافية"[3]؛ أي "الحرف" الذي تبنى عليه قافية القصيدة ويظلّ يتكرّر خلال كلّ أبياتها من مثل ميميّة المتنبّي التي بنيت قافيتها على "حرف" الميم كما يبرز في مطلعها:

واحرّ قلبــاه ممّن قلبُهُ شَبِــمُ   ومَن بجسمي وحالي عندهُ سَقَمُ
مالي أكتُمُ حبّا قد برى جسدي   وتدّعي حبَّ سيف الدّولة الأُمَمُ[4]

وقد اشتهرت بعض من القصائد في تاريخ الأدب العربي بـ:"حرف" رويّها فغدا لها كالعلم وإليه نُسِبَت وبه عُرِفَتْ[5] مثل:لاميّة العرب للشنفرى، ولامية العجم للطغرائي، وسينية البحتري،وتائيــة الشــنفرى وتائيتــا ابــن الفارض،وهمزيــة البوصيري وغيرها.

ويبدو أنّ قولهم في التعريف الاصطلاحي: إن الرويّ حرف القافية، يحمل معنيين:

- معنى "الحرف" أو الفونيم الذي ترتكز عليه القافية.

---

(1) ــ لسان العرب، ابن منظور، جــ:14، ص:350 (روي).

(2) ــ القاموس المحيط، الفيروزأبادي، جــ:4، ص:337 (روي).

(3) ــ السابق، الصفحة نفسها.

(4) ــ ديوان المتنبي، ضبط وتصحيح وفهرسة: مصطفى السقّا وآخريْن، دار الفكر، بيروت، 2003، جــ:3، ص:362-363.

(5) ــ معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، 1994، ص: 456 (Rawi).

v وكذلك القصد إلى أنّه الفونيم الذي يشكّل "حــرف" القافيــة؛ أي طرفهــا إذِ "الحرف...من كلّ شيء: طرفه وجانبه"[6]، فالرويّ في العادة آخرُ الصوامت فــي البيت الشعري العربي وهو الذي جلب الانتباه دون الصائت الذي يمثّل حركته لأنّ " اللغة العربية ككلّ اللغات

السامية تتميّز برجحان الحروف الصامتة فيها"[1].

وبين التعريفين اللغوي والاصطلاحي وشائج وعلاقات وثيقة جدا تكاد تنبئ عن حسّ نقدي عالٍ ووعي عميق بطبيعة الشعر العربي، ويتجلّي ذلك فيما يلي:

v فالرابط بين التعريف اللغوي: "الرويّ سحابة عظيــمة القطــر شديــدة الوقع" و التعريفِ الاصطلاحيِّ، هو وظيفة الرويّ الباعثة على الاســتذكار ومواجهــة النسيان بسبب الطبيعة الشفاهية للشعر العربي القديم[2]، فالرويّ يعمل على ربــط الأبيات ببعضها بعض حتى يتهيّأ للمنشد أن يكون كالسحابة العظيمة بإنشاده أبياتا متتالية بغزارة لا تنقطع كقطر تلك السحابة الشديد الوقع.

v أما ما يجذب تعريف الرويّ لغة بأنّه "الشرب التام" بالتعريف الاصطلاحي فهو طريقة بناء القصيدة العربية التي تعتبر البيت وحدة تامة البناء شكلا ومعنــى[3]، مما يؤدّي إلى كونه بنية مكتفية بذاتها لها أن "تروي" المتلقي وتقدّم له معنى تامــا مستقلاّ؛ وبذلك يكون الرويّ علامةَ تمامِ البنية الشكلية للبيت في القصيدة العربيــة وبالتالي علامةً على تمام بنيته في المستوى الدلالي.

---

[6] ــ لغة العرب، د.جورج متري عبد المسيح، مكتبة لبنــان، بيــروت، ط1، 1993، جــــ:1، ص:282 (حرف).

[1] ــ موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب، ط3، 1998، ص:8.

[2] ــ الشّفاهية والكتابيّة، والترج . أونج، تر: حسن البنا عزّ الدين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الــوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع182، فبراير 1994، ص:94.

[3] ــ انظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د.يوسف حسين بكّار، دار الأندلس، بيــروت، ص:339-361؛ فهو يورد عددا كبيرا من آراء النقاد القدامى الدالة على تلك الرؤية وكذا على عدّها التضمين عيبا.

وبهذا تتكشف رؤية النقد العربي القديم المنطوية على إدراكٍ لمكانة الرويّ في القصيدة العربية لأنه ذو وظائف هامة في استذكار القصائد ووضع حدود لبنيتها الشكلية الأصغر؛ أي البيت.

ب ـ البنية الصوتية للرويّ:

من الناحية الصوتية يمثّل الرويّ فونيما واحدا صامتا؛ أي لا يمكن للصوائت الطويلة: الألف والواو والياء التي تكون في نهاية البيت أن تكون رويّا كما لا حظ ذلك الأخفش[4].

ويقول ابن جنّي بالرأي نفسه لكنّه يستثني من الألفات والواوات والياءات ما كان أصلا في الكلمة[1]، فيفتح بذلك مجالا لأن تكون تلك الصوائت رويّا لبعض القصائد.

ويبدو كونُ الياء والواو رويّا أمرا غير مُشكلٍ البتّة؛ لأن الواو والياء اللذان نجدهما رويّا هما صامتان لا صائتان، وذلك من مثل مقطوعة تأبط شرّا التي مطلعها:

إذا لاقيْت يوم الصدق فاربَعْ   عليهِ ولا يهمّك يوم سوٍّ[2]

فالواو هنا صامت لأنّه وُليَ بصائت قصير هو الكسرة التي تتحوّل إلى ياء طويلة بسبب الإطلاق.

أما مثال الياء فهو قول امرئ القيس:

ألا إلاّ تكنْ إبلاً فَمِعْزَى   كأنّ قرون جِلّتِها العِصيُّ[3]

فهنا أيضا الياء فونيم صامت لأنها قبلت الصائت القصير "الضمّة" حركة لها مثلما قبل الواو أعلاه الكسرة.

---

[4] ـ لسان العرب، ابن منظور، جـ:14، ص:349 (روي) .

[1] ـ لسان العرب، ابن منظور، جـ:14، ص:349 (روي) .

[2] ـ ديوان تأبّط شرّا، ص:230.

[3] ـ ديوان امرئ القيس،جمعه وشرحه: د. ياسين الأيوبيّ، المكتب الإسلاميّ، بيروت، ط1، 1998، ص:342.

أمّا بالنسبة للألف فتأتي رويّا لكن بالشرط الذي حدّده ابن جنّـــي وهـــو أن تكون أصلية في الكلمة، ومنها في شعر الصعليك بيت يتيم للسليك بن السلكة وهو:

فبينا يجولُ الحيّ في رونق الضحى إذا لُمّة من آل يشكرَ بالعَرَى[4]

والعَرَى هنا المكان البارد[5]، وأصلها العرواء أو العَرَاة؛ أي شدّة البرد[6].

ومن الملاحـــظ عزوف الشعـــراء عن هذا الرويّ الصائت واتجاههم إلى الرويّ الصامت في قصائدهم إذ لا يوجد منه في ديـــوان امرئ القيـــس شيء[7]، ولا في ديوان المتنبّي[1].

وإنّه إن وجد عند الفحول فقليل نادر جدّا من نحو مقطوعة في ديوان زهير تبلغ خمسة أبيات فقط[2].وكذلك الشأن في شعر الصعاليك إذ لا تحتـــوي دواويـــن الشعراء الخمسة الذين يتناولهم البحث إلا على نموذج واحد هو بيت الســـليك بـــن السلكة اليتيم الذي ورد سابقا. وهكذا فإن الرويّ في القصيدة العربية لا يكون فـــي الغالب الأعمّ إلا صامتا.

وفيما يخصّ تحليل علاقة الرويّ بالدلالة فإنه لن يُقتصَـــرَ علـــى الفـــونيم الصامت فقط بل سيدرج معه الصائت الذي يليه إذا كان متحرّكا، وهـــو "حـــرف الوصل" في اصطلاح العروضيين الذي يمثّل ألف أو واو أو ياء الإطلاق وذلـــك لأنه ذو أثر في الدلالة التي يؤديها الرويّ الصامت كما سيبرز لاحقا مـــن خـــلال تحليل علاقة الرويّ بالدلالة في نماذج من شعر الصعاليك.

---

(4) ـــ ديوان السليك بن السلكة، ص:97.

(5) ـــ السابق، الصفحة نفسها.

(6) ـــ لسان العرب، ابن منظور، جـــ:15، ص:45 (عري).

(7) ـــ ديوان امرئ القيس، ص:519-522 (فهرس القوافي).

(1) ـــ ديوان أبي الطيّب المتنبي، جـــ:4، ص:297-298 (فهرس قوافي الجزء الرابع).

(2) ـــ شعر زهير بن أبي سلمى، تحـــ: د.فخـــر الـــدين قبـــاوة، دار الفكـــر، دمشـــق،2002، ص:308-310.(فهرس القوفي).

جـ - الرويّ والدلالة:

يمثل الروي حجر الركن وروح القافية في القصيدة العربيـــة الخليليـــة؛ إذ أساس القافية الرويّ[3] ،ولذلك كان ثعلب يسمي الرويَّ قافيةً كما ظلت كثير مـــن المجموعات والدواوين الشعرية ترتب على القوافي والمقصود هو الترتيب علـــى حروف الروي[4]، وبذلك يأخذ الرويّ ــ باعتباره فونيما صامتا ــ دور العنصـــر المائز الذي يفرز القصائد بعضها من بعض ويصنّفها في مجموعات على أســـاس تناسق صوتي؛ بل إنّ الصائت الذي يليه يقوم بدور مماثل مـــن خـــلال تصـــنيف الرويّ الواحد إلى مضموم ومكسور ومفتوح في

كثير من الدواوين الشعرية العربية[1].

لكن الأمر يتعدى الوظيفة الإيقاعية الصـــرفة لأن وجـــود الصـــوت ،أي صوت، في الشعر ليس اعتباطيا[2]؛فالرويّ في بنيته الصوتية يتشاكل مـــع دلالـــة النصّ ليقدّم لنا جمالية شعرية تعدّ أساسا من أسس تقبّل النص والإعجاب به لأن " الشعر ليس مختلفا عن باقي الفنون، كما يطيب لنقاد الموسيقى والرسم أن يشيروا غالبا، فالمضمون فيها جميعا أمر لا ينفصل بتاتا عن الشكل "[3]، وإلا فإن النظرة

---

[3] ــ خصائص الأسلوب في الشوقيات،د.محمد الهادي الطرابلسي،منشورات الجامعة التونســية، تـــونس، 1981، ص:38.

[4] ــ موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عيّاد، ص:91.

[1] ـ ديوان جرير، تحـــ: د.نعمان محمد أمين طه، دار المعارف،مصر،1971،جـــ:2،ص:1110-1148. وكذلك: ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تحـــ: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصـــر، 1968، ص: 471-472. ويُرتّب الرويّ حسب وصلِه المضموم فالمنصوب فالمجرور ثمّ السكون.

[2] ــ تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، د.محمد مفتاح، ص:60.

[3] ــ النظريات الجمالية عند:كانط- هيغل – شوبنهاور، إ. نوكس،تر:محمد شفيق شيا ،منشورات بحســـون الثقافية ، بيروت، ط1، 1985، ص:168.

إلى الرويّ ستظل قاصرة لعدّها إياه حلية صوتية أو محسّنا يضاف إلى محسّــنات أخرى بسبب عدم ربطها إيّاه بالدلالة[4].

الرويّ إذن بنية صوتية تتكوّن من فونيم صامت لكنّها لا تُحلّلُ في علاقتها بالدلالة دون أخذ الصائت الذي يليه ــ إذا وجد ــ بعــين الاعتبــار، وربطهمــا بالدلالة أمر ضروريّ لدراسة النصّ الشعريّ؛ إذ " لايمكن أن تثمر دراسة الدلالة semantics ما لم ترتكز على الصورة الصوتية"[5]، وهو ما سيتمّ تطبيقه علــى نماذج متعدّدة من شعر الصعاليك الجاهليين الذين يتناولهم البحث بدءا بنماذج مــن ديوان أمير الصعاليك عروة بن الورد.

ثانيا ـ الرويّ والدلالة في ديوان عروة بن الورد:

يتكوّن ديوان أمير الصعاليك عروة بن الورد[1] من اثنين وأربعــين نصّــا(42) مجموع أبياتها مائتان وأربعون بيتا(240)؛ أي بمعدّل :05.71 بيتا للنصّ الواحد، وهو أمر طبيعي في شعر الصعاليك إذ إنّ أغلبه مقطوعات. ففي هذا الديوان:13 نصّا فاقت

---

(4) ــ الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، تر: مبارك حنون وآخريْن، دار توبقــال، الــدار البيضــاء، المغرب، ط1، 1996، ص:217.

(5) ــ عناصر الإبداع الفنّي في شعر عنترة، د.ناهد أحمد السيد الشعراوي، دار المعرفة الجامعية، مصــر، 1996، 208.

(1) ــ يُعتمد هنا: ديوان عروة بن الورد بشرح ابن السكّيت، قدّم له ووضع هوامشه: راجــي الأســمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2،1997.

السبعة أبيات لكلّ منها مما يستوجب تسميتها قصيدةً[2]، أمّا الـ:27 نصّا الباقيــة فهــي مقطوعات.وسيتمّ تناول نماذج من هذه النصوص لتبيّن الرويّ في علاقته بدلالاتها.

أـ النموذج الأوّل:

يقول عروة بن الورد:

1. أيا راكبا إمّا عرضت فبلّغَـــــنْ
بني نـــــاشبٍ عنّي ومن يتنشّبُ

2. أكلّكم مختــــار دار سيحلّهــا
وتــارك هُدمٍ ليس عنهــا مذنبُ

3. وأبلغ بني عوذ بن زيد رسالــةً
بآيـــةِ ما إن يقصبونيَ يكذبــوا

4. فإن شئتمُ عنّي نهيتم سفيهــكــم
وقال له ذو حلمكم: أيــن تذهبُ ؟

5. وإن شئتم حاربتموني إلى مدًى
فيجهــدكم شــأو الكِظاظِ المغرّبُ

6. فيَلحقُ بالخيرات من كان أهلهــا
وتعلم عبسٌ: رأسُ مَن يتصوّبُ[3].

يخاطب عروة في هذا النصّ بني ناشب طالبا منهم تحمّل مسؤوليتهم تجــاه قومهم.ثمّ يتوجّه إلى بني عوذ مطالبا عقلاءهم بمنع سفهائهم من التعــرّض لـــه، تاركا لهم أحد خياريْن: إما كفّهم عنه، أو الحرب المضنية التي لا منتهـــى لهـــا، والتي لن يطيقوها، وهي الفيصل الذي سيظهر من الشريف ومن غيره.

وقد توّج فونيم الباء الشفوي المجهور الانفجاري[1] هذه المقطوعة رويّـــا. ويبدو الباء مناسبا جدّا لدلالات النصّ على الغضب والتبرّم من تصرّفات أولئـــك

---

[2] ــ يرى كثير من علماء الشعر أن ما كان أقلّ من سبعة أبيات فهو مقطوعة، وما جاء أكثر من ذلك فهو ــ في اصطلاحهم ــ قصيدة. (انظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د.يوسف حسين بكّار، ص:24-25).

[3] ــ ديوان عروة بن الورد ، ص:17-18.

الناس؛ فشفويّته المحيلة إلى الخارج؛ أي الآخر،وانحباس الهواء فيه ثـمّ انطلاقـه منفجرا وجهره تعبّر جميعها عن غضب عارم لدى الشاعر ومبالغة في الأذى من الآخرين، وأن السيل قد بلغ الزبى، لذلك خاطب عقلاء القوم للعودة إلـى السـبيل الرشيد وإلاّ ستوقد نار حرب ضروس.

لكنّ هذا الغضب الشديد والتوعّد الحازم لا يزالان في إطار السيطرة؛ لأن عروة يجتهد في كظم غيضه ويضبط نفسه إلى أقصى حدٍّ وهو ما أبرزه صـائت الضمّة وَصْلُ الباء؛ فاستدارة الشفتين لتضييق مجرى الهـواء صـوب الخـارج، وارتفاع اللسان مضيّقا الفم، وكذلك تخلّف اللسان نحو الخلف[2]، كلّ هذه السـمات تحمل الدلالة على كظم الغيظ داخل الذات وعدم المبادرة إلى تجسيده قوّة تتصـبُّ على الآخرين، وتوحي بضبط النفس والتريّث الشديد وعدم المسارعة إلى ردّ الفعل في انتظار قيام العقلاء بدورهم، وإن لم يفعلوا فسيقوم عروة بنفسه بكـفّ الـذين يتهرّبون من مسؤوليتهم ومن يعيبونه.

ب ـ النموذج الثاني:

يقول عروة بن الورد:

1. أفي نابٍ منحناها فقيـــرا	لـــه بطِنابِنا طُنُبٌ مُصيتُ
2. وفضلةِ سمنةٍ ذهبَت إليـــه	وأكثـــر حقّه ما لا يفوتُ
3. تبيت على المرافق أمّ وهبٍ	وقد نام العيون لها كتيتُ
4. فـــإنّ حَمِيتَنـــا، أبـــدا، حرامٌ	وليس لجارِ منزلنـــا حَميـــتُ
5. ورُبّتَ شُبعةٍ آثـــرتُ فيهـــا	يدا جاءت تُغِيـــرُ لها هَتِيـــتُ
6. يقول: الحقُّ مطلبهُ جميـــلٌ	وقد طلبـــوا إليك فلم يُقِيتـــوا
7. فقلت له:ألا أحيَ، وأنت حرٌّ	ستشبع في حياتـــك أو تموتُ
8. إذا ما فاتني لـــم أستقـــلْـــهُ	حيـــاتي والمُلائِـــمُ لا تفـــوتُ
9. وقد علمت سُليمى أنّ رأيـــي	ورأيُ البخل مختلفٌ شتيـــتُ
10. وأنّي لا يُريني البخـــلَ رأيٌ	سواءٌ إن عطشت وإن رويتُ

[1] ــ علم الأصوات، د.حسام بهنساوي، مكتبة الثقافة الدينيّة، القاهرة، ط1، 2004، ص:62.

[2] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:75.

11. وأنّي حين تشتجر العوالـــي حُوَالى اللبِّ ذو رأيٍ زَميـــتُ
12. وأُكفى ما علمتُ بفضل علمٍ وأسأل ذا البيان إذا عميـــتُ[1]

هذه القصيدة تأتي على النموذج الذي اشتهر به أمير الصعاليك؛ وهو النمـــوذج القائم على الحوار مع عاذلةٍ له على إفراطه في الكرم ونجدة الفقراء خـــوف إمـــلاقٍ، وتأخذ في الغالب دور الزوجة.

فعروةُ في هذه القصيدة منح جارَه الفقير ناقة مسنّة و" حميتا" أي وعاء ســـمنٍ، فباتت:"أمّ وهب" مغتاظة "لها كتيت"؛ أي تكتُّ مصدرةً صوتا كصوت البعير فيه صياح ليّن تلومه في ذلك[2]. ثمّ يشرع في تذكيرها بأنّه والبخلَ لا يلتقيان وأنـــه إذا مـــا فاتـــه موضع كرم ظلّ يلوم نفسه الدهرَ عليه، وإنه إنما يأتي ما يأتي من جود على بيّنة وعلم، وحتّي إذا التبس عليه الأمر سأل العقلاء.

لكن النقد يأبى التوقّف عند هذا التحليل الاجتماعي للأدوار وينحو بالنصّ منحى نفسيّا بالقول إنّ المرأة هنا قناع لنوازع النفس البشرية[*]، وإنّ الصراع الـــدائر علـــى امتداد القصيدة هو بين العقل المحفّز إلى الكرم والقلب الخائف من مقبل الأيّام[3].

وقد جاء التاء رويّا لهذه القصيدة ليدلّ بجمعه صـــفتين متناقضـــتين قـــوّةً وضعفاً: "الانفجار والهمس"[1] على صراع محتدمٍ بين صفة قـــوّة محمـــودة فـــي

---

[1] ــ ديوان عروة بن الورد ، ص:22-24.

[2] ــ السابق،ص:22-23.

[*] ــ يُلاحَظ أنّ الشاعر كنّى زوجته في البداية:"أمّ وهب"(البيت3)، ثم سمّاها تصريحا:"سليمى (البيـــت9). والكنية أقلّ وضوحا من الاسم الصريح وذلك للدلالة على الوجه الضعيف من الذات الجاذب نحـــو البخـــل والوجه القويّ منها والدافع صوب الكرم. كما أنّ سليمى المشتق من السلامة ظهر في المقطع الدال على النهج السليم في الحياة في نظر عروة.

[3] ــ حجاب العادة:أركيولوجيا الكرم من التجربة إلى الخطاب، سعيد السريحي ، المركز الثقافي العربـــي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1996، ص:17 ــ 31.

[1] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ، د.كمال محمد بشر، دار المعارف، القاهرة، ط1،1980، ص:101.

موازين العقل وسلّم القيم الاجتماعية:"الكرم" ، وصفة ضعف مذمومة في العقــل منبوذة في المجتمع:" البخل".

وتقوم طريقة نطق التاء وطبيعة الأعضاء المشاركة فيه بدور دلالي مهــمّ؛ إذ إن التحام اللسان المتحرّك المرن باللثّة الثابتة الصلبة[2] يوحي أيضا بالمواجهة بين طرفيْن: قويّ/ضعيف.

كما إنّ تميّز هذا الفونيم بدَفعة نفَسيّة قويّة في نهاية نطقه[3] يوحي بحالــة تلك المرأة ــ التي تمثّل النوازع البشرية ــ التي تكاد تتميّز غيظا وهي تصــدر أصوات تأفّف وكتيت متتالية غضبا من تصرّف الشاعر.

ويتواشج الضمّة ،الذي يمثّل وصلَ الرويّ في هذه القصيدة، مع الهمس في الدلالة على جانب الضعف في الذات البشرية الذي يدفع نحو البُخــل. فاســتدارة الشفتين وانغلاق المجرى وتخلّف اللسان[4] كلّها محيلةٌ إلى داخل الــذات وجاذبــة نحوها في محاولة لمعادلة دفع صفة القوّة:"الانفجار" نحو التواصل مع الخارج ــ أي الآخرين ــ بالكرم والسخاء.

جـ - النموذج الثالث:

وقال أيضــــا:

1. قلتُ لقومٍ في الكنيــفِ تَروّحوا
عشيّــة بتنــا عند مــاوانَ رُزّحِ
2. تنالوا الغنى أو تبلغوا بنفوسكم
إلى ُمستــراحٍ من حِمــام مبــرّحِ
3. ومن يكُ مثلي ذا عيالٍ ومقترا
من المال يطرح نفسه كلّ مطرحِ
4. لِيَبلُغ عُذرا أو يُصيبَ رغيبةً
ومُبلِغُ نفسٍ عُذرَها مثلَ مُنجــــحِ

---

[2] ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسّان، ص:122.

[3] ــ الأصوات اللغوية ــ رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية ــ، د. سمير شريف استيتية، دار وائل للنشــر، عمّان، ط1، 2003، ص:134.

[4] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:75.

5.لعلّكُم أن تصلُحوا بَعدما أرى

نبات العِضـــاه التــائبِ المتروّحِ

6. يَنوؤُون بالأيدي وأفضلُ زادهم

بقيّــةُ لحــمٍ من جزورٍ ممــلّــحِ[1]

رويّ هذه المقطوعة هو فونيم الحاء الحلقي الاحتكاكي المهموس[2]، وهو بذلك يدلّ على ضعفٍ يستولي على الذات وهو تماما ما يتحدّث عنه الشـــاعر؛ إذ أصـــابته وقومه موجه قحط وجدب فآثروا الموت جوعا فنحر لهم عروة ناقته وقدّد لهم بعيرا، ثمّ طلب منهم حمل السلاح حتّى يصيبوا معاشهم[3]. إذن كانت صفات الحاء وعمق مخرجه دلالة على حالة الضعف العميق التي يمرّ بها قوم الشاعر لانعدام القوت وانقطاع ســبل الرزق إلى درجة أنهم آثروا الموت جوعا في الكنيف ــ وهو "حظيرة مــن خشــب أو شجر تتخذ للماشية"[4] ــ على أن تأكلهم الذئاب.

كما يدلّ الحاء أيضا من خلال طبيعة مخرجه الحلقي المتكوّن من أنسجة رقيقــة ومتناهية الحساسية[5] على مقدار الوهن الذي أصاب أولئك القــوم، ويــوحي ضــيق مخرجه[6] بضيق حالهم وحيلتهم إزاء الجوع الذي أنهكهم.

أما صائت الكسرة الذي يمثّل وصلَ الحاء فإنه يحمل دلالة المغامرة التي اتّخذها عروة لهم مخرجا من مأزقهم وضعفهم؛ فأمامية الكسرة[7] توحي بالاندفاع الذي يريــده عروة لنفسه

---

(1) ــ ديوان عروة بن الورد، ص:25-27.

(2) ــ علم الأصوات العام ــ أصوات اللغة العربيةــ،بسام بركة،مركز الإنماء القومي،بيروت، ص:126.

(3) ــ ديوان عروة بن الورد، ص:25.

(4) ــ السابق، ص:26 (هــ:1).

(5)ــ خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتــاب العرب،دمشــق،1998، ص:172.

(6) ــ السابق، ص:181. و: مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم ، ص:103.

(7) ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:131.

ولقومه عبر الغزو، وانغلاق الكسرة[1] دلالة على المخاطرة وانغلاق الأفق أمـــامهم إذ ليسوا على يقين من النجاح. فهم إما سينالون الغنى أو راحة بالموت؛ لأنّ من يكن فقيرا كثير العيال لا خيار لديه وعليه أن يفعل كلّ ما بوسعه لضمان القوت، وحتّى إن فشـــل ولقي حتفه فيعتبر قد أدّى واجبه نحو نفسه وذويه.

د ـ النموذج الرابـــع:

لامَ عروةَ أخوه الكبير في نمط حياته وتصعلكه وعيّبه بالنحول والشـــحوب فردّ عليه بأبياته الشهيرة التي يقول فيها:

1. إني امرؤٌ عافي إنائي شركـــةٌ

وأنتَ امرؤٌ عـــافي إنـــاءك واحـــدُ

2. أتهزأ منّي أن سمنتَ وأن ترى

بوجهي شحوب الحقّ، والحقّ جاهدُ

3. أقسّم جسمي في جسومٍ كثـــيرةٍ

وأحْسُوا قراح الماء، والماء باردُ[2]

فعروة يربط هزاله الذي عُيّر به بكرمه وإشراكه غيره في إنائـــه؛ أي طعامـــه، وبالمقابل فسمنة أخيه نتيجة بخله واستئثاره بطعامه لنفسه فقط.

ويقوم الدال رويّ النصّ من خلال صفتي القوّة:"جهره وانفجاره"[3] بالدلالة على قوّة عروة في ذاته وقناعته بنمط حياته ومجاهرته بذلك. ومن جهة أخرى يوحي الضمّة بتشكّل الفم فيه كحجرة بيضويّة وعدم حدّته[4] بدفء عروة وإحاطة كرمه بالفقراء وكلّ من يطرق بابه؛ فهو لا يبخل عند قلّة القوت وزمن القحط في الشتاء ويقتسم طعامه مع الآخرين ويؤثرهم

---

(1) ـــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.

(2) ـــ ديوان عروة بن الورد، ص:34-35.

(3) ـــ علم اللغة مقدّمة للقارئ العربي، د.محمود السعران، ص:155.

(4) ـــ في الضمّة حجرتا رنين: شفوية و فمويّة. تقوم الأولى بإبعاد هذا الصائت عن الحدّة وتتّجه به حثيثـــا صوب الانخفاض ضمن ثنائية: حاد / خفيض ، حيث يسجّل الضمة الخفيض تردّدا مقـــداره 800 هرتـــز للغرفة الثانية مقابل 2300 لصائت لكسرة الحاد ؛ وبذلك يكتسب الأول نوعا من القيمة التفخيمية. (انظـــر: مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:137).

ويكتفي بالماء القراح؛ أي "الماء الذي لا يخالطه لبن ولا غيره"[1].

هـ ـ النموذج الخامس:

قال عروة مخاطبا زوجته التي تعاتبه لكثرة أسفاره ضاربا في الأرض متعرّضا للمخاطر في سعيه إلى الكسب:

1. دعيني للغنى أسعى فإنّي	رأيتُ الناس شرّهم الفقيرُ
2. وأَبعدُهم وأهونهم عليهم	وإن أمسى لهُ حسبٌ وخِيرُ
3. ويُقصيهِ النديُّ وتزدريه	حليلته وينهرهُ الصغيرُ
4. ويُلفى ذو الغنى ولهُ جلالٌ	يكاد فؤاد صاحبهِ يطيرُ
5. قليل الذنبِ والذنبُ جمٌّ	ولكن للغَنِيْ ربٌّ غفورُ[2]

يعكس هذا النصّ ظاهرة اجتماعية سلبية للغاية تُفاضِل بين الناس على أساس ما تملك أيديهم لا ما تحوي نفوسهم وعقولهم، وهي واحدة من القيم التي تكرّست في المجتمع الجاهلي وثار عليها الصعاليك في سعيهم إلى تحقيق سلّم قيمٍ جديد؛ لأن" الصعلكة في حدّ ذاتها كانت تريد أن تؤكّد ذاتها، نظاما لقيم عليا مثالية لا مجرّد ظاهرة اقتصادية كما تصوّرتها الدراسات"[3].

وكما سبق ملاحظته في النموذج الثاني فإن المرأة العاذلة في النصّ التي تسعى إلى ثني الشاعر ـ الرجل ـ عن الأسفار علامة على الجانب الضعيف من الذات البشرية المكتنز بالمخاوف من المجهول والفشل والموت.

ويبدو فونيم الراء مناسبا للغاية لهذا النصّ؛ لأنّ سمته المميّزة:"التكرار"[4] تمثّل الجانبين:

- تكرُّرُ سفر الشاعر وكثرة تنقّلاته بهمّة باحثا عن الغنى.

---

(1) ـ ديوان عروة بن الورد، ص:35.

(2) ـ السابق، ص:63.

(3) ـ فلسفة الشعر الجاهلي، د. هلال الجهاد، ص:113.

(4) ـ الكتاب، سيبويه، جـ:4، ص:435.

٧ تكرُّرُ لوم زوجته له ــ التي تمثّل الذات الضعيفة ــ، وشاهدُ تكرّر اللوم قولــه مفتتحا النصّ:"دعيني" فكأنما هي أكثرت عليه اللوم والإلحاح فخاطبها بذلك.

ومن جهة أخرى يدلّ تكوّن الراء من مرحلتي سدّ لمجــرى الهــواء فانفتــاح سريع[1] على حالة الصراع الذي يدور داخل نفس الشاعر بين الشقّ المؤثر للسلامة مع الفقر والمنادي بالسكون وعدم الحركة والأسفار ــ كحبس الهواء في المرحلــة الأولى من نطق الراء ــ والشقّ الثاني الدافع نحو المغامرة المفتوحة على المخاطر ــ كإطلاق الهواء في المرحلة الثانية من نطق الراء ــ قصد الكسب الوفير وبلــوغ الغنى لنيل مكانة اجتماعية مرموقة في بيته وقومه.

أمّا الجهر العالي للراء[2] فهو صيحة الشاعر المدوّية في وجه مجتمعه وسُــلّم قيمه الظالم، وصدمُه إياهُ بحقيقته القائمة على التفرقة بين أفراده على أســس غيــر معقولة وغير إنسانيّة.

ويأتي الضمّة وَصْلُ الراء ليحمل بخلفيّته وانغلاقه واستدار الشفتين فيه[3] ملامــح الدلالة على الانزواء والتهميش وغلق المنافذ الذي يمارسه المجتمع على بعض أفراده.

و ـ النموذج السادس:

يقول عروة مفتخرا:

1. أتجعلُ إقدامي إذا الخيــلُ أحــجمتْ — وكرّي إذا لم يمنع الدبر مــانعُ
2. سواءً ومن لا يقدم المهر في الوغى — ومن دبرُه عند الهزاهز ضــائعُ
3. إذا قيل:يا بْن الورد أقدم إلى الوغى — أجبْــتُ فلاقــاني كميٌّ مُقــرّعُ
4. بكفِّي من المــأثور كالملــــح لونُه — حديثٌ بإخلاص الذكورة قاطعُ
5. فــأتركُــه بالقــاع رهنــا ببلــدةٍ — تعــاورُهُ فيها الضباع الخوامعُ
6. محــالف قــاع كــان عنه بمعزلٍ — ولكنّ حَيْنَ المرءِ لا بــدّ واقــعُ
7. فلا أنــا ممّا جرّتِ الحربُ مُشتــكٍ — ولا أنا مما أحدثَ الدهرُ جازعُ
8. ولا بَصَري عند الهِيــاج بطــامحٍ — كأنّي بعيرٌ فارقَ الشّول نازعُ[4]

---

[1] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:128.

[2] ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:82.

[3] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:75.

[4] ــ ديوان عروة بن الورد، ص:65-66.

يفتخر الشاعر في هذه القصيدة بقوّته وبسالته؛ إذ ليس كالذين يفرّون من ساحة الوغى ويولّون الأدبار، وهو بسيفه المصقول الحدّ يواجه الفارس المدجّج بالسلاح ويخلفه صريعا تتناوب عليه الحيوانات تنهشه.

يدلّ فونيم العين رويّ هذه القصيدة بتوسّطه بين الشدّة والرخاوة[1] وتردّديته الناتجة عن تردّد لسان المزمار في الحلق[2] على أولئك الذين يفرّون من هول المعركة، وأيضا على تلك الحيوانات التي تتردّد على جثّة البطل الذي أرداه قتيلا.

ويقوم من خلال قوّة إسماعه العليا[3] التي توحي بتضافرها مع عمق مخرجه الحلقي[4] بقوّة عروة وحضوره البارز في المعركة.

أما الضمّة فيحمل الدلالة على صلابة الشاعر وثباته في القتال عندما يفرّ الآخرون تماما كتكتّل اللسان وارتفاعه في الفم واستدارة الشفتين[5] التي تشكّله بيضويّا وكأنما هو شبه مغلق مما يوحي بمَنَعةِ عروة لقوّته وشدّة استبساله في القتال.

ز ـ النموذج السابع:

طلب فقراء بني عبس من عروة إغاثتهم ذات قحطٍ فخرج ليغزو بهم، فأخذت امرأته تنهاه عن ذلك وتخوّفه الهلاك فلم يلتفت إلى ما تقول وخرج غازيا وقال:

1. أرى أمّ حسّان الغداةَ تلومني — تُخوّفني الأعداءَ والنفسُ أخوفُ
2. تقول سليمى لو أقمت لسرّنا — ولم تدرِ أنّي للمُقام أُطَوّفُ
3. لعلّ الذي خوّفتِنا من أمامنا — يُصادفه في أهله المتخلّفُ

(1) ـ الكتاب، سيبويه، جـ:4، ص:435.

(2) ـ أئمّة النحاة في التاريخ ، د.محمد محمود غالي،دار الشروق، جدّة، ط1، 1976، ص:72.

(3) ـ إن تصنيف العين ضمن الفونيمات المائعة(= المتوسّطة بين الشدّة والرخاوة) يؤهّله لأن يحتل ـ مثلها ـ مرتبة متقدّمة في مدرج يسبرسن لقوّة الإسماع. (انظر مدرّج يسبرسن في: اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:82).

(4) ـ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:88.

(5) ـ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:75.

4. إذا قلتُ: قد جاء الغنى حالَ دونه أبو صبيةٍ يشكو المفــاقرَ أعجفُ
5. له خِلّــةٌ لا يدخل الحقّ دونهــا كريــمٌ إذا أصابته خطوبٌ تجرّفُ
6. فإني لَمُستَــافُ البـــلاد بِسُربــةٍ فمُبلــغُ نفسي عُذرهــا أو مُطوّفُ
7. رأيت بني لبنى عليهم غضاضـــةٌ بيوتهم وسط الحلــول التَكَــنُّـــفُ

8. أرى أمّ سرياحٍ غدت في ظعائنٍ تَأَمَّلُ مـــن شامِ العراق تَطــوّفُ[1]

تُخوّفُ الشاعرَ زوجتُه من الموت بسبب الغزو فيردّ عليها بأنّ الموت قــد يدرك القاعد في بيته قبل الغازي. ثمّ يذكر كرمَهُ وعزمه ُاستيافَ البلاد؛أي قطـــع المسافات[2] مع سربةٍ من الصعاليك مثله حتّى يبلغوا ما يغنيهم، لأنه رأى ما حلّ بهم من ضعف وجوع، وأنّ أفواج أم سرياح ؛ أي الجراد[3] ترتحــل مـــن أرض العراق باحثة عن مكان جديد.

يأخذ الفاء رويّ هذه القصيدة بناصية الدلالة من خلال تقابل الأسنان السفلى مع الشفة العليا عند نطقه[4]، وهو تقابل طرف صلب قويّ ــ الأسنان ــ وطرف مرن ضعيف ــ الشفة العلياــ ، وفي ذلك دلالة على جانبي الذات المتصـــارعين: جانب السعي المغامر الحثيث نحو الغنى، والذي يمثّله الشاعر الرجل، و:جانـــب الخوف من الهلاك وفشل المسعى الذي تمثّله المرأة.

كما تقوم صفتا الهمس والاحتكاك[5] في الفاء بالدلالة على ما لحــق قــوم عروة من ضعف ووهن جرّاء الجوع وانعدام سبل الاسترزاق. أما صفة التفشّي[6]

---

(1) ــ ديوان عروة بن الورد، ص:70-72.

(2) ــ السابق، ص:71.

(3) ــ السابق، ص:72 (هــ:8).

(4) ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي،منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1983، ص:54.

(5) ــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:64.

(6) ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، دار الكتب العلمية، بيروت،ط2، 2002، جــ:1، ص: 163.

التي في الفاء فتوحي بانتشار تلك السربة بقيادة عروة بن الورد في مسالك الأرض قاطعة المسافات تلو الأخرى باحثة عن الخلاص من الفقر والجوع والحاجة. كما توحي صفة التفشي ــ

بدلالتها على امتداد مخرج الفونيم[1] ــ بالترابط بين أفراد تلك السربة ؛ إذ لا ينجو أحد منهم إلا بنجاتهم جميعا.

ويحمل الضمّة بتشكّل الفم عند نطقه بهيأة بيضويّة وعدم حدّتــه[2] تأكيــدا على دلالة التجمّع ووحدة المصير بين أفراد تلك المجموعة، وعلى نمط العلاقــة الرابط بينهم وهو علاقة دفء وتواصل وتكاتف وتكافل، لا علاقة حدّة تتغلّب فيها مصلحة الفرد على مصلحة الجماعة.

حـ ـ النموذج الثامـن:

يقول عروة:

1. أأيّ النـــاس آمنُ بعــد بَلْـــجٍ وقُــــرَّةُ صاحبيَّ بذي طَـــلالِ
2. ألمّـــا أَغْزَرَتْ في العُسِّ بُركٌ ودَرْعَةُ بنتُها نَسيـــا فِعـــالـــي
3. سَمِنَّ على الربيـــع فهنّ ضُبُطٌ لهنّ لَبـــالبُ تحت السِّخـــــالِ[3]

كان عروة أميرا للصعاليك لنجدته إياهم وغزوه بهم قائدا ذا بطولة لا يهاب ولا يولي الأدبار، وكانت علاقته بهم وعلاقتهم فيما بيـــنهم تقـــوم علـــى الـــدفء والتكامل. لكنّ فيهم من لم يكن شهما وذا همّة وأنفة ومن هؤلاء: بلج وقرّة صاحبا

---

[1] ــ المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، د.عبد العزيز الصـــيغ، دار الفكـــر، دمشـــق،ط1، 2000، ص:181.

[2] ــ ص:42 (هـــ:4) من هذا الفصل.

[3] ــ ديوان عروة بن الورد،ص:82.

عروة وقد غنما غنى ونعيما؛ فقد قصدهما ذات شدّة ألمّت به فلــم يجيبــاه فقــال الأبيات أعلاه.

إذن صُدم عروة في صاحبيه وأحسّ بانفلات الأمان من بين يديه لأنه لم يعــد يعرف من يأمن بعد ذينك الصاحبين، خاصّة أنهما قد أنكراه وخيّبا أملــه فشّــبههما بعنزين: "برك" و: "درعة" سمنتا وغزُر لبنهما في "العسّ"؛ أي الوعاء الضخم، لِمــا أكلتا في الربيع حتى صارتا ضُبطا؛ أي قويّتان ضخمتان، وهمــا تحومــان حــول صغارهما[4]. فهذان الصاحبان هما كتينك العنزتين شبعا فبطرا وأنكرا الفضل.

ويبدو اللام أنسب الفونيمات لحمل تلك الدلالات لتميّزه بصفة: الجانبيّة التي تعني انفلات الهواء من جانبي اللسان[1]، تمامــا كــانفلات الإحســاس بالأمــان والصداقة من بين يدي عروة لمّا خانه صاحباه وتخلّيا عنه.

أمّا جهر اللاّم العالي[2] فدلالة على صرخة الشاعر تحت وطــأة الصــدمة ناعيا الصداقة والوفاء حينما يقول:" أأيّ الناس آمنُ "، خصوصــا وأنّــهُ ذو أيــادٍ عليهما.

ويأتي الكسرة وصلُ اللام ليكمل المشهد الشــعريّ الــذي ترســمه هــذه المقطوعة؛ إذ إنّ انكسار الشفة السفلى[3] فيه توحي بدهشة وحزن عروة لما أصابه من صاحبيه لا لما أصابه من الزمان لأنه يسلّم لحوادث الدهر كما قال أعلاه فــي نصّ النموذج السادس:

فلا أنــا ممّا جرّتِ الحربُ مُشتــكٍ ولا أنا مما أحدثَ الدهرُ جازعُ[4]

كما أنّ انغلاق الكسرة؛ أي تكوّم اللسان تجاه اللثة[5] مضيّقا مجرى الهواء يــوحي بانغلاق الأفق أمامه وإغلاقه باب الثقة بالآخرين واستئمانهم.

---

[4] ــ السابق، الصفحة نفسها.

[1] ــ المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، د.عبد العزيز الصيغ، ص:184.

[2] ــ اللغة وعلم النفس، د.موفّق الحمداني، ص:82.

[3] ــ لقد لا حظ أبو الأسود منذ القديم انكسار الشفة السفلى عند النطق بالكسرة وذلك في قصّة وضع نقــط الإعراب. (انظر: معجم الأدباء، ياقوت الحمويّ، تحــ: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلاميّ، بيــروت، ط1، 1993، جــ:4، ص:1466).

[4] ــ ديوان عروة بن الورد، ص:66.

وهكذا كان الرويّ في نصوص هذه النماذج كلّها ذا علاقة وطيدة بدلالاتها، يُسهم في رسم المشهد الشعري الذي تنقله تلك النصوص إلى المتلقّي مـــن خـــلال مخرجه وصفاته، وطريقة نطقه، وطبيعة الأعضاء المشاركة في تشكيله. كما يتمّم الوصلُ ،وهو الصائت المرافق للرويّ الصامت، تفاصيل الصورة العامـــة التـــي تفيض بها تلك الأشعار من خلال سماته كصائت.

ثالثـا ـ الرويّ والدلالة في ديوان تـأبّط شـرّا:

يعدّ ديوان تأبط شرّا واحدا من أضخم دواوين الصعاليك؛ إذ ينتظمُ ثلاثمائة وخمسة أبيات(305)في ستة وأربعين نصّا(46) بمعدّل:06.63 بيتا للنصّ. ومـــن بين تلك النصوص الستة والأربعين أربعة عشر (14) فقط هي قصائد تبلغ السبعة أبيات وما فوق، أما الاثنان والثلاثون (32) المتبقّية فهي مقطوعات دون الســـبعة أبيات.

أـ النموذج الأوّل:

يقول تأبـــط شـــرّا:

1. وحَرّمتُ النِّبـــاءَ، وإنْ أُحلَّـــتْ
بِشَـــوْرٍ أو بمـــزجٍ أو لِصَـــابِ

2. حيـــاتي، أو أَزورَ بني عُتيْـــرٍ
وَكـــاهِلَهـــا بجمعٍ ذي ضَبَـــابِ

3. إذا وَقَعَـــتْ بكعبٍ أو قُـــرَيْـــمٍ
وسَـــيَّـــارٍ فَقدْ ســـاغَ الـــشـــرابُ

4. أَظُنّي ميّـــتٌ كمـــداً و لـــمّـــا

(5) ـــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.

أُطــالِعْ طَلْعَــةً أَهْــلَ الكــِرابِ

5. وَزِلْتُ مُسَيِّــرا أَهْدي رَعِيــلاً

أَؤُمُّ سَــوادَ طَــوْدٍ ذي نِــقــابِ[1]

قال تأبطّ شرا هذه الأبيات متوعّدا قتلة أخيه عمرو بن جــابر مــن بنـــي عُتيْرٍ[2]. فقد حرّم على نفسه السباء ــ أي الخمر[3]ــ طول حياته، وأنه لن يعــود إلى احتسائها ويسوغ له شرابها إلا إذا ثأر لأخيه، وأنّه سيموت كمدا إذا لم يفعــل ذلك.

إن الشاعر في هذه القصيدة مضطربٌ ويعتمل في نفسه ما يعتمل من غليان يكاد ينفجر تحت وطأة المفارقة بين مسؤوليته التي تفرض عليه القصاص لأخيــه وبين الوقت الذي يمضي دون أن يتمكّن من ذلك.

وهذه المشاعر كلّها يحملها فونيم الباء رويُّ المقطوعة؛ إذ قلقلته[1] دلالــة على عدم راحة نفس تأبط شرا، ويقوم مخرجه الشفويّ[2] البارز بالإحالــة إلــى خارج الذات؛ أي الآخر الذي سيوجّه إليه الشاعر قوّته وجهده، كما أنّ في انفجاره وجهره[3] الإيحاء بغضبه العارم الذي ينفجر مولّدا هذه الأبيــات المليئــة توعّــدا وتهديدا.

أما بالنسبة للكسرة الطويلة التي تمثّل حركة الباء فــإنّ اجتمــاع ســمتين متناقضتين فيها: الأماميّة الناتجة عن تكوّم مقدّم اللسان تجاه اللثــة[4]، والانغــلاق الناجم عن ارتفاع اللسان مضيّقا مجرى الهواء[5]، هاتان السمتان تحمــلان دلالــة سعي الشاعر إلى التقدّم نحو الأخذ بثأر أخيه ودلالة انغلاق الســبل فــي وجهــه

---

[1] ــ ديوان تأبّط شرّا وأخباره، ص:68-71.

[2] ــ الأغاني، الأصبهاني، تحــ: لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت، جــ:21، ص:176.

[3] ــ ديوان تأبّط شرّا وأخباره، ص:68.

[1] ــ سرّ صناعة الإعراب، ابن جني، تحــ: أحمد فريد احمد، المكتبة التوفيقيّة، جــ:1، ص:69.

[2] ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:45.

[3] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ ، د.كمال محمد بشر، ص:101.

[4] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.

[5] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:100.

وضيق الحيلة مما جعله يتصوّر أنه قد يقضي كمدا لأنّه يرى فــرص القصـــاص تضيق أمام ناظريه، وهذا الإحساس بالتوتّر وتوقّع الانكسار وفشل المسعى يتّســقُ وانكسار الشفة في هذا الصائت[6].

ويبدو البيت الثالث الذي حركة الرويّ فيه الضمّة بدل الكسرة بيتا أقوى فيه الشاعر لكن الأمر غير ذلك [7]؛ إذ انتُقل من الكسرة إلى الضمّة لسمة الخلفية التي فيه والتي

توحي براحة الشاعر بعد أن ينال من قاتلي أخيه ويقتصّ تماما كوجود اللسان في خلف الفم[1] وكذلك لتقابل الضمّة والكسرة ضمن ثنائيّة:"صائت خفيض/ صـــائت حادّ"[2]؛ فعدم حدّة الضمّة تعني انتفاء حدّة وشدّة توتّر الشاعر لانتفاء سببهما بأخذه ثأر أخيه فيسوغ له الشراب ويُحلُّ الخمر بعد أن حرّمها على نفسه.

ب ـ النموذج الثـانـي:

قال تأبط شرّا:

1. فَهْمٌ وعَدوانُ قومٌ إن لـــقيتَهـــمُ

خيرُ البريّةِ عند كلِّ مُصَبَّـــحِ

---

[6] ــ أصول تراثية في علم اللغة، كريم زكي حسام الدين، مكتبة الأنجلو المصرية، القـــاهرة، ط2، 1985، ص:156.

[7] ــ لقد لاحظ: علي ذو الفقار شاكر محقّق ديوان تأبّط شرّا ذلك وتحدّث عن الروايات التي حاولت تجنّب ذلك، لكن الأصل في البيت كما يبدو الرفعُ. (انظر: ديوان تأبّط شرّا وأخباره، ص:70(هــ:3)).

[1] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:111.

[2] ــ ص:42 (هــ:4) من هذا الفصل .

2. لا يَفشَلُونَ ولا تطيشُ رماحُهــمْ

أهلٌ لغرِّ قصائدي وتمــدُّحي[3]

يمدح الشاعر قبيلته: "فَهْمٌ" وقبيلة "عدوان" والد فهم؛ فَهُمْ خير من يلقى فـــي الصباح، ولا يُهزمون في الحرب ومن أجل ذلك هم أهلٌ لأن ينشأ فيهم القصـــائد مادحا.

ويقوم الحاء رويّ القصيدة من خلال عمق مخرجه الحلقي[4] بالإحالة إلـــى داخل الشاعر لأنه يمدح قومه وبالتالي فهو إلى الفخر أقرب؛ أي إلى ذاته وداخله. كما يتّسق همس واحتكاك الحاء[5] وصفةَ البشاشة والسماحة التي يلقى بها هــؤلاء الناس غيرهم.

أما تضافر صفتي الهمس والاحتكاك وعمق المخرج مع ضيقه[1] فيحمــل الدلالة على قتالهم المنظّم الصادر عن تدبّر وتخطيط، ذلك القتال الذي لا تشــوبه الفوضى ولا تطيش فيه الرماح في كلّ اتجاه؛ بل هم يصوّبون نحو أعدائهم بدقّة. ويرسّخُ دلالة ضيق مخرج الحاء على نمط القتال المخطّط المنظّم غنـــى صـــدر البيت الثاني الذي يصف ذلك بالفونيمات ذوات المخارج المتّسعة:

ـــ المتفشّية:" ش،ف"[2].

ـــ الجانبية التي ينفلت فيها الهواء:"ل"[3].

---

[3] ـــ ديوان تأبّط شرّا وأخباره، ص:75. البيت الأوّل كما أثبت المحقّق نقلا عن ابن جنّي صدره من البسيط وعجزه من الكامل. ويبدو أنه لو قُرأت "مُصَّـــبَّحِ" ؛ أي :" مُصطَبَح" في آخره لتحوّل كلّه إلى البسيط كما يلي:

فهم وعدوان قـــوم إن لقيـــتهمُ	خير البريّة عند كلّ مُصَّـــبَّـــحِ
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0//0/ 0//0// 0/// 0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن متفعلن فاعـــل

[4] ـــ علم اللغة العام ـــ الأصوات ـــ ، د.كمال محمد بشر، ص:121.

[5] ـــ علم اللغة ـــ مقدّمة للقارئ العربي ـــ، د.محمود السعران، ص:178.

[1] ـــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:103.

[2] ـــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جـــ:1، ص:163.

[3] ـــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:71.

فتقابل الحاء الرويّ مع تلك الفونيمات في ثنائية:" ضيّق المخرج/متّسع المخــرج" يؤكّد دورَ الحاء من خلال ضيق مخرجه في الدلالة على التوجّه الــدقيق لســلاح مقاتلي فهم وعدوان صوب نحور أعــدائهم وعــدم توزّعــه كهــواء الفونيمــات المتفشّية:"ش،ف" أو مجانبة الهدف كهواء اللام الذي يخرج من جانبي اللسان.

أما حركة الحاء: الكسرة فتحمل بأماميتها والانفراج الشديد للشفتين فيهــا[4] ملامحَ البشاشة وطلاقة الوجه التي يقابل بها تأبط شرّا الآخرين، كما يحمل ضيقُ مجرى الهواء فيها[5] دلالة نمط قتالهم تماما كما فعل ضيق مخرج الحاء.

جـ- النموذج الثـالث:

لتأبّط شرّا في رثاء الشنفرى رائّية بديعة، ولطولهــ 27 بيتا ــ ستُجتَزأُ منها بعض الأبيات لإبراز دلالة النصّ ككلّ. يقول تأبّط شرّا:

1.على الشنفرى ســاري الغَمَــامِ فَرَائِحٌ
غَزِيــرُ الكُلَى، وصيِّبُ المــاءِ بَاكِــرُ

2. عَلَيكَ جَزاءٌ مثــلَ يومِــكَ بالــجَبَــا
وقــدْ رَعَفَتْ منكَ السُّيــوفُ البَوَاتِــرُ

3. وطعْنــةٍ خِلْسٍ قــد طَعَنْــتَ مُرِشَّــةٍ
لــهــا نَفَذٌ تَضِلُّ فــيــه المَــسَــابِــرُ

4. يَظَــلُّ لهــا الآسي يَمــيــدُ كــأنّــهُ
نزيــفٌ هَرَاقَت لُبّــهُ الخمرُ ســاكِــرُ

5. فــإنْ تَكُ نفْسُ الشنفرى حُــمَّ يومُهــا
وراحَ لــهُ مــا كــانَ منْــهُ يُــحــاذَرُ

6. قضى نَحْبَهُ مُستَكْثِــراً مِــنْ جَميــلِــهِ
مُقِلاًّ مِنَ الفَحْشــاءِ، والعِــرْضُ وافِــرُ

7. ومَــرْقَــبَــةٍ شَمَّــاءَ أَقْعَيْــتَ فَوْقَهــا
لِــيَغْنَــمَ غــازٍ، أَو لــيُــدْرِكَ ثــائِــرُ

---

[4] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:131.

[5] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:100.

8. وأمْرٌ كَسَدِّ المَنْخَرَيْنِ اعْــتَــلَــيْــتَــهُ

فنفَّسْــتَ منــهُ، والمنـــايـــا حَوَاضِـــرُ

9. وإنّكَ لـــوْ لاقَيْتــَنـــي بعدَ مـــا تـــَرَى

...وهــلْ يُلْقَيَـــنَّ مَنْ غَيَّبَتــْهُ المَقابـــرُ

10. لأَلْفَيْتَني في غـــارةٍ أَعْــتَـــزي بهـــا

إلـــيْــكَ، وإمّـــا راجعـــا أنـــا ثَـــائـــرُ

11.فلـــو نبّـــأَتْني الطيرُ،أو كنتُ شـــاهدا

لآســـاكـَ في البلْـــوى أخٌ لكَ نـــاصرُ

12.وإن تكُ مأسُـــورا، وظَلْــتَ مُخَيِّمـــاً

وأبليْــتَ حتّـــى مـــا يَكيــدَكَ وَاتـــرُ

13.وحتّى رماكَ الشّيْبُ في الرأسِ عانسًا

وخيـــرُكَ مبسُـــوطٌ، وزادُكَ حـــاضرُ

14. وأَجملُ موتُ المرءِ، إذْ كانَ ميّتـــاً،

ــ ولا بُدّ يوماًــ موتُـــهُ وهو صـــابرُ

15. وخفّضَ جأشي أنّ كلّ ابنِ حُـــرّةٍ

إلى حيث صرتَ ــ لا محالةــ صائرُ

16. وأنّ سَوَامَ الموتِ تجري خلالنـــا

روائــــحُ مـــن أحداثِـــه ، وبَـــواكـــرُ

17. فـــلا يَبْعُدَنَّ الشنفرى وسلاحُهُ الـــ

ــحديـــدُ، وشَدٌّ خطوُهُ المُـــتَـــوَاتِـــرُ

18.إذا راعَ رَوْعُ الموتِ؛راعَ، وإنْ حَمَى

حَمَى معهُ حـــرٌّ، كريـــمٌ، مُصـــابـــرُ[1]

يُركّز تأبطّ شرا في رثائه الشنفرى على كرمه وعفّته وشدّة بأسه في القتال، وسرعته وخفّته في الكرّ على الأعداء وطعنهم حتّى كأنّه يطعنهم خلسة. كما يذكر

[1] ــ ديون تأبط شرّا وأخباره، ص:78-85.

إجادته المهامَّ القتالية كلّها في حاليْ الثبات والحركة؛ فهو المُجيـدُ حـين يرتقـي "مرقبة شمّاء" أي مكانا عاليا يراقب المغزوّين مؤمّنا الطريق لأصحابه ليـدركوا غنيمة أو ثأرا لهم، وهو الحاذقُ حين يقفزُ وسط الأزمات والموت محدق به مـن كلّ جانب فيعالجها وينقذ أصحابه من المأزق.

إن في تلك الصفات التي عدّدَ الشاعرُ للمرثيِّ حضورٌ لـرويّ القصـيدة: "الراء". فهو بنطقه المكوّن من سدّ تام ففتحٌ سريع لمجرى الهواء[2] يحمل الدلالـة على شقّي شخصية الشنفرى:

- الشقّ الشرس العنيف الذي يغلق أبواب العواطف البشرية من خوف المـوت ورهبة القتال، كسدّ مجرى الهواء عند نطق الراء.
- و الشقّ الكريم المتسامح المنفتح على الآخرين، كفتح مجرى الهواء عند نطق الراء.

كما يؤدّي ذلك النطق المكوّن من سدّ ففتح سريع دورَ الدلالة على مهارتـه في كلّ المهمّات القتالية؛ تلك التي تتطلّب ثباتا ــ كثبات اللسان لحظة سدّ مجـرى الهواءــ، أو تلك التي تستوجب الحركة والمناورة السريعة ــ كحركـة اللسـان السريعة في نطق الراءــ.

أما سرعة حركة اللسان طارقا اللثّة في الراء[1] فيحمل دلالة سرعة عـدو الشنفرى التي اشتهرت حتى ضربت بها العرب المثل[2]، وخفّته في القتال وطعن أعدائه.

ولِتكرار الراء الذي يكسب نطقه استمرارا[3] دور دلالي آخر يتمثّـل فـي دعاء تأبط شرّا للشنفرى باستمرار السُّقيا، كما يتضمّنُ الإيحاء باستمرار الشـاعر

---

[2] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:128.

[1] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ، د.كمال محمد بشر، ص:129.

[2] ــ قيل:" أعدى من الشنفرى" (انظر: خزانة الأدب، البغدادي، جــ:3، ص:344).

[3] ــ لقد سمّى د.تمام حسان الراء فونيما مستمرا. (انظر: مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسّان، ص:132).

في ذكر ونشر محاسن صاحبه، وأيضا تأكيده الالتزام بنهجــه والاســتمرار فــي سيرته وتكرار فعاله فهو كما يقول مخاطبا الشنفرى:

وإنّكَ لــوْ لاقَيْتــنَــي بعدَ مــا تــرَى
...وهــلْ يُلْقَيَــنَّ مَنْ غَيَّبَتــْهُ المَقابــرُ

لألْفَيْتَني في غــارةٍ أَعْــتَــزي بهــا
إلــيْــكَ، وإمّــا راجعــا أنــا ثَــائــرُ[4]

أي إنّه لو رآه من بَعدِهِ لوجدهُ كما عَهِدَهُ مستمرّا في الغارات والغزوات لعلّه يجد في تكرار ذلك عزاءهُ أو يدرك ثأره مقتصا له ممن قتلوه. ويزيد ذلك تعميقا علــوّ إسماع الراء[5] ممّا يوحي بإصرار على الاستمرار في ذلك كلّه والمجاهرة به.

أما صائت الضمّة وصلُ الراء فيؤدي دورا دلاليا هاما من خــلال خلفيّتــه وانغلاقه[6]؛ فهو بتكوّم اللسان عند تشكيله في مؤخّر الفم[7] يوحي بموقــف تــأبّط شرّا العاجز عن فعل أيّ شيء لصاحبه، ويرسّخ ذلك انغلاقه الدالّ على انغــلاق السبل أمامه حيال ذلك كما يعترف هو في قوله:

فلــو نبّــأَتْني الطيرُ،أو كنتُ شــاهدا
لآســاكَــ في البلْــوى أخٌ لكَ نــاصرُ[1]

ويوغل الشاعر في الاعتراف بعجزه من خلال استناده إلى خطاب الحكمة مغلّبــا العقل ونواميس الكون على عاطفته التي "خفّضَ جأشها" أن كلّ الناس صــائرون إلى حيث صار الشنفرى، وأنّ "أجملَ موت المرء موتُهُ كالشنفرى".

---

[4] ــ ديوان تأبّط شرّا وأخباره، ص:83.

[5] ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:82.

[6] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:101.

[7] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.

[1] ــ ديوان تأبّط شرّا وأخباره، ص:83.

رابعــا ـ الرويّ والدلالة في ديوان الشنفرى:

يحتوي ديوان الشنفرى[1] علـــى 178 بيتـــا تتوزّعهـــا 18 نصّـــــا؛ أي بمتـــوسّط: 09.88 بيتا للنصّ الواحد وهو الأعلى في شعر الصعاليك ولعلّ ذلـــك

[1] ــ يُعتمَدُ هنا: ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم: طلال حرب، دار صادر، بيروت،ط1، 1996.

راجع إلى طول لاميته الشديد. وهذه النصوص الثمانية عشر المشــكّلة للــديوان تتألّف من خمس قصائد وثلاث عشرة مقطوعة.

أـ النموذج الأوّل:

يقول الشنفرى:

1. دعيني وقولي بَعْــدُ ما شئتِ فإنّي
سيُغــدَى بنَعشي مــرّةً فــأُغيَّــّبُ

2. خَرجْنا فلمْ نَعْهَدْ وقلّت وَصاتُنــا
ثَمانيـــةٌ مـــا بَعدهـــا مُتَــعَــتَّــبُ

3. سراحيــنُ فتيانٍ كأنّ وجوهَهُــمْ
مصابيحُ أو لوْنٌ من الماء مُذهّــبُ

4. نَمُرُّ بِرَهْوِ الماءِ صَفْحاً وقدْ طَوَتْ
ثَمائلُنـــا والـــزادُ ظَـــنٌّ مُغَــيَّــبُ

5. ثلاثا على الأقدام حتى سَما بنـــا
على العَوْصِ شَعْشاعٌ مِنَ القَوْمِ مِحْرَبُ

6. فثاروا إلينا في السَّوادِ فَهَجْهَجُوا
وصَوَّتَ فينـــا بالصَّباحِ الــمُثَــوِّبُ

7. فشنَّ عليهِم هزّةَ السّيفِ ثــابتٌ
وصَمَّمَ فيهِم بالحُســامِ الــمُسَيَّــبُ

8. وظَلْتُ معي بفتيـــان أتّقـــيهــمُ
بِهِنَّ قليـــلا ســـاعةً ثُمَّ خُــيِّــبُــوا

9. وقد خَرّ منهم راجلان وفارسٌ
كميٌّ صرعنـــاهُ وَخُـــومٌ مُسَــلَّــبُ

10.يَشُنُّ إليهِ كُلُّ رِيـــعٍ وقَلْــعَـــةٍ
ثمانيةً والقـــومُ رِجْـــلٌ ومِقْــنَــبُ

11. فلمّا رآنا قومُنا قيلَ أفْــلِحُوا

فقلنا اسألوا عن قائلٍ لا يُكَذَّبُ[1]

قال الشنفرى هذه القصيدة إثر خروجه وثمانية من رفاقه الصعاليك علـــى رأسهم تأبط شرّا مغيرين طالبين إبلا تغنيهم وتكفّ عنهم الفقر، فأغاروا على بجيلة وأخذوا لها إبلا، فاعترضت لهم خثعم في الطريق في نحو أربعين من فرسانها فما كان عليهم إلا المواجهة والبروز لهم وعدم الفرار، فقـــاتلوا قتـــالا شـــديدا حتـــى هزموهم وفرّقوهم[2].

ورويّ هذه القصيدة هو فونيم الباء الشفوي الانفجاري المجهـــور[3] الـــذي يحيلنا بشفويته صوب الخارج دالاّ على البروز والظهور؛ بروز الشنفرى وصحبه لعدوّيهما:

- الفقر الذي تظاهروا وتكاتفوا معا لمغالبته بالخروج من بين ظَهْرانَـــيْ قـــومهم ومستقرهم.
- أما العدوّ الثاني فهم خثعم الذين اعترضوهم.

وتقوم صفتا الجهر والانفجار بدور آخر مهمّ هو إبراز قوّة المبارزة وشدّة القتال الذي خاضه الصعاليك واندفاع ثمانيتهم في هجمة واحدة كرجل واحد مـــن الأماكن المرتفعة[4] (البيت:10)؛ فكأنما هم صدمة "جلمود صخر حطّه السيل من علِ"، وهو أقرب ما يكون إلى انفجار الباء الشديد.

كما تعبّر هاتان الصفتان عن علوّ الأصوات والصراخ والضجيج الذي يلفّ المعركة؛ ففرسان خثعم " هجهجوا" وهم يهاجمون الصعاليك؛ أي صاحوا[1]، كمـــا صاح " المُثوّب" قائد الصعاليك في سربته داعيا إلى القتال والمواجهة.

---

[1] ـــ ديوان الشنفرى، ص: 33-34.

[2] ـــ السابق، ص:33.

[3] ـــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:62.

[4] ـــ ديوان الشنفرى، ص:34 (هـــ:9).

[1] ـــ ديوان الشنفرى، ص:34 (هـــ:6).

أما صائت الضمّة الذي يمثّل حركة الرويّ فيحيل بخلفيته[2] إلـــى داخـــل الذات موجّها النظر صوب الصراع الداخلي الذي يتجلّى في البيـــت الأول حـــين يستعمل الشاعر المرأة قناعا لذاته التي تنازعه من أجل الركـــون إلـــى الســـلامة والقناعة بالفقر وتثنيه على الضرب في الأرض[*].

فانسحاب اللسان نحو الخلف متجمّعا في مؤخّر الفم[3] عند نطق الضمّة هو دعوة النفس صاحبَها للتخلّف عن سعي أقرانه، كما أن انغلاقها بتضييق مجـــرى الهواء[4] يجسّد اجتهاد النفس في إغلاق باب الاجتهاد في طلب الـــرزق والغنـــى خشية التعب والفشل والموت. ثمّ يأتي الشقّ الثاني من النفس؛ ذلك الذي يتوق إلى الاندفاع والضرب في الأرض متمرّدا على وضعه البائس مُجَسَّدا ببروز الشـــفتين عند نطق الضمّة[5] فتتعادل الكفّة قليلا لأنّ الموت يأتي مـــرّة واحـــدة:" ســـيُغدى بنعشي **مرّة** فأغيّبُ".

ويلاحظ هنا تقابل هام بين بروز المخرج الشفويّ في الباء وخلفية الضمّة، وهو تقابل يتمّ ضمن ثنائية: "أمامي/ خلفي" أو: "بارز/غائر" عاكسا ذلك الصـــراع بين الجانب القويّ من الذات ممثّلا في الباء بصفتي القـــوّة: الجهـــر والانفجـــار، والجانب الضعيف ممثّلا في خلفية وانغلاق الضمّة.

وتضيف استدارة الشفتين ببروز تفصيلا مهمّا للغاية؛ إذ تربط ذينك الجـــانبين من النفس لتقول إنهما متواشجان؛إذ كلاهما يسعى إلى السلامة والبقاء لكن أحدهما بنظرة عاجلة والآخر بالآجلة.

ب ـ النموذج الثـانـي:

---

[2] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:101.

[*] ــ إن هذا الحوار الداخلي الذي يستعمل المرأة قناعا يتكرّر هنا عند الشنفرى وينسحب عليه ذات التحليل الذي سُجّل سابقا عند عروة بن الورد، لكن يلاحظ قلّة هذا الحوار عند الشنفرى مقارنة بعروة ولعلّ ذلك عائد إلى عزلة الشنفرى عن مجتمع القبيلة بينما كان أمير الصعاليك قريبا جدا منها ومندمجا فيها أحيانا.

[3] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:111.

[4] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:101.

[5] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة ، ص:132.

يقول الشنفرى واصفا قوسه وسهامه ومهارته في استعمالهما[*]:

1. ومُسْتَبْسِلٍ ضافي القميص ضَمَمْتُهُ
بـــأزرقَ لا نِـــكْـــسٍ ولا مُتَعَـــوِّجِ

2. عليهِ نَسَارِيٌّ على خُوطِ نَبْـــعَـــةٍ
وفُوقٍ كَعُرقُوبِ القطـــاةِ مُدَحْـــرَجِ

3. وقـــاربتُ مِنْ كَـــفَّيَّ ثُمّ نَزعتُهـــا
بِنَزْعٍ إذا ما اسْتُكرِهَ النَّزْعُ مُحْلِـــجِ

4. فصاحتْ بكفّيّ صيحةً ثمّ راجعتْ
أنينَ المريضِ ذي الجراحِ المُشَجَّجِ[1]

إذن يواجه الشنفرى مقاتلا بطلا مستبسلا يلبس قميصا واسعا فيضمّه ومـــا يلبس[**] بسهم مستقيم عليه ريش نسرٍ قُدّ من خشب شجر النبع. ويصف الشنفرى كفاءته وحذقه في الرماية بالقوس حتّى إنها صاحت وأرجعـــت بصـــوت كـــأنين المريض كثير الجراح الذي شجّ رأسه، وهو يريد بذلك الصـــوت الصـــادر عـــن اهتزاز الوتر وارتجاجه إثر مفارقة السهم له.

---

[*] ــ تعدّ القوس من أهمّ أسلحة الصعاليك عموما والشنفرى بخاصة فلقد ذكرها ووصفها في أكثر من موضع في شعره ولعلّ أشهرها قوله في لاميّته:

هَتُوفٌ من المُلس المُتون يزينُهـــا
رصـــائع قد نيطت إليها ومحمـــلُ

إذا زلّ عنها السهم حنّت كأنّهـــا
مُرزّأةٌ عجـلـــى تُـــرنّ وتُـــعـــولُ

(ديوان الشنفرى، ص:56).

[1] ــ ديوان الشنفرى، ص:42.

[**] ــ يُذكّر هذا البيت ببيت عنترة في معلّقته حين يقول:

فشككت بالرمح الأصمّ ثيابـــهُ   ليس الكريـــم على القنا بمُحرّمِ

(شرح المعلقات السبع، الزوزني، مكتبة المعارف، بيروت،1994، ص:124).

إن فونيم الجيم رويّ هذه المقطوعة يأخذ بزمام دلالة الـنصّ مـن خـلال صفته المميّزة: التركيب التي تعني تركّب نطق الجيم من مرحلتين: مرحلة انسداد فمرحلة احتكاك بطيء[1]؛ وهو ما يَشِي بمسار النصّ حيث:

- مرحلة سكون وحبس نفَسٍ تسبق إطلاق السهم يُتأمّل فيها السهم ويُركّز علـى وضعه في الموقع المناسب وتحديد الهدف بدقّة، وهذه المرحلة تشـبه مرحلـة انسداد مجرى الهواء عند نطق الجيم.
- ثمّ تأتي مرحلة إطلاق السهم التي تشبه مرحلة الاحتكاك.

وللجيم أيضا مدخل آخر يعبّر من خلاله عن دلالة المقطوعة وهو اتصّافه بـ:" شدّة تدافع النَفَس... وما يحدثه من ارتجاج في مساحة واسـعة مـن سـطح الحنك"[2]؛ فهذه الحركة الشديدة والارتجاج تحمل ملمحا هاما من المشهد الشعري الذي يقدّمه النصّ وهو ارتجاج وتر القوس وصوتها الـذي يكـاد يشـبه أنـين المريض.

ويأتي صائت الكسرة وصلُ الجيم ليُجسّد من خلال أماميتـه وانغلاقـه[3] حركة السهم نحو الأمام وحركة ذهن الشنفرى وبصرهِ المركّزة على مجال ضيّق محدود وخطّ مستقيم هو قوسُه وسهمُه ومُهاجِمُهُ الذي يندفع نحوه وذلك لينتظمـه وثيابه.

جـ- النموذج الثـالـث:

النموذج الثالث والأخير من شعر الشنفرى في هذا الفصل[*] هـو نصّـه الأشهر: اللاميّة. تتمحور اللاميّة حول ما سمّاه أدونيس بـ:" شعرية الـرفض"[4]؛ إذ هي رفض للمكانة التي وضع المجتمعُ فيها الشنفرى ورفضٌ مطلق لسلّم القـيم الذي يسود القبيلة ويسيّرها.

---

[1] ـــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:76.

[2] ـــ خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عبّاس، ص:105.

[3] ـــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:100.

[*] ـــ اقتُصر في هذا الفصل الأوّل على نماذج ثلاثة فقط من شعر الشنفرى لأنّه يأخذ القسط الأوفر من خلال تحليل تائيّته في الفصول الثلاثة الآتية.

[4] ـــ كلام البدايات، أدونيس، دار الآداب، بيروت، 1992، ص: 78.

يفتتحُ الشنفرى لاميّته بإعلان الخروج عن قومه وتركه إياهم وميله إلى قوم آخرين سواهم:

أقيموا بني أمّي صدور مطيّكم

فإنّي إلى قوم سواكم لأميَلُ[1]

وهو ليس خروجَ مُغاضِبٍ يهدأ بعد حين ويثوب إلى رشده؛ بل خروجُ عاقل تدبّر وفكّر عميقا في ضوء العقل:

فقد حُمّت الحاجات والليل مقمرٌ

وشُدّت لطيّات مطايا وأرحُلُ[2]

وليس هذا الليل المقمر إلا نور العقل الذي يضيء للشنفرى دربه في عتمة مجتمعه الجائر[3].

إنّ الشنفرى يخرج على مجتمعه ويؤسّس لذاته مجتمعا جديدا أفراده السباع والوحوش الضارية التي يفضّلها على بني البشر[4]، وصحبُهُ فيه ثلاثة:

ثلاثة أصحابٍ: فؤاد مُشيّعٌ

وأبيضُ إصليتٌ وعرفاء جيألُ[5]

وهذه الألفة بعالم الوحوش والقلب الشجاع والسلاح والابتعاد عن بنية المجتمع القبلي هي مفتاح اللاميّة برمّتها[6].

---

(1) ــ ديوان الشنفرى، ص:55.

(2) ــ السابق، الصفحة نفسها.

(3) ــ شعرنا القديم والنقد الجديد، د.وهب أحمد روميّة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع207، مارس1996، ص:263.

(4) ــ ليس هذا النزوع نحو ائتمان السباع وعدم الجنوح إلى البشر بالغريبة على الشاعر العربي فلقد قال الأحيمر السعدي بيتا سار بين الناس مثلا هو قوله:

عوى الذئب فاستأنستُ بالذئب إذ عوى وصوّت إنسانٌ فكدتُ أطيرُ

(انظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبه، تحــ: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية،بيروت،ط1981،1، ص:407).

(5) ــ ديوان الشنفرى، ص:56.

(6) ــ في التذوّق الجماليّ للامية العرب،محمد علي أبو حمده،مكتبة الأقصى، عمّان، ط1، 1982، ص:30.

ومن هذه الملاحظة ينطلق تحليل علاقـــة رويّ القصـــيدة: فـــونيم الـــلام بدلالاتها. وأوّل مداخلها سمة اللام المميّزة وهـــي الانحـــراف أوالجانبيّـــة[1]؛ أي انفلات الهواء من جانبي اللسان لأنّه وجد مخرجه الأصليّ في نقطة التقاء طرف اللسان باللثّة مسدودا[2]. إنّه عينُ ما يُبلغه الشنفرى من خلال اللاميّـــة؛ إذ وجـــد طريق الحياة الكريمة الأبيّة مسدودا في وجهه بتشريعات جائرة في المجتمع القبلي فانحرف عن مجتمع القبيلة وانفلت من سيطرته باحثا عن حياةٍ حـــقٍّ تســـتحقّ أن يعيشها المرء وأن يثبت فيها ذاته البشرية الساميّة ولو كانت مع الهوامّ والسباع.

أمّا المدخل الثاني فهو طبيعةُ وتَمَوْضُعُ الأعضاءِ المشاركة في نطق اللام، فعند نطقه يلتصق اللسان المتحرّك المرن باللثّة الثابتة الصلبة كأنما هو يـــدفعها، وهو ما يكاد ينطبق على صراع القيم الذي تكشف عنه القصيدة؛ حيث الشـــنفرى الفرد الضعيف ذو الحيويّة المكتنزة إبداعا يواجه قيم مجتمع القبيلة البالية الجامـــدة في سعيٍ حثيث إلى تغييرها بقيم أفضل وأقرب إلى كرامة الإنسان، وأكثر عـــدلا ومنطقيّة وعقلانية، وهذه هي وظيفة الشعر؛ أي أن" يؤسّس ما يبقى، أي الوجود، ويوقظه، ويحقّق له الحضور فضلا عن أنّه يحدّدُ وجود الإنسان وغيره من الناس لأنّه يُحدّد في أيّ عالم يجدون مُستقرّهم"[3].

ولا عجب في ذلك فلقد كانت القصيدة تجتهد أن تكـــون صـــوتا للضـــمير والعقل وأبرز ما يدلّ على ذلك قوله:

لعمرُكَ ما في الأرض ضيقٌ على امرئٍ

سرى راغبـــا أو راهبـــا **<u>وهو يعقـــلُ</u>**[4]

وهو ما علّق عليه د.وهب روميّة بقوله:" نحن الآن أمام شاعر مطمئّن إلى عقلـــه اليقظ، ومستيقن به. وقد هداه العقل إلى البعد عن أذى قومه وبغضهم، ومفـــارقتهم دون تلبّث أو انتظار"[5].

---

[1] ـــ المصطلح الصوتيّ في الدراسات العربية، د.عبد العزيز الصيغ، ص:179.

[2] ـــ علم الأصوات، د.حسام بهنساوي، ص:71.

[3] ـــ أنطولوجيا اللغة عند هايدجر، د. صفاء عبد السلام، جعفر، دار الوفاء، الإسكندرية،ص:81.

[4] ـــ ديوان الشنفرى، ص:55.

[5] ـــ شعرنا القديم والنقد الجديد، د.وهب أحمد روميّة، ص:264.

وثالث مداخل علاقة اللام بدلالات النصّ جهرهُ العالي[1] الذي يحملُ صفة تمرّده على مجتمع القبيلة فهو تمرّد مُجاهَرٌ به وقطيعة علنيّةٌ في تَحــدٍّ، ويكفــي للدلالة على ذلك أنّه كان مطلع القصيدة وأوّل ما يصل المتلقّي من هذه المُرسَلة:

أقيموا بني أمّي صدورَ مطيّكــمْ
فإنّي إلى قـــومٍ سواكُم لأميَــلُ[2]

أمّا الضمّة التي تمثّل وصلَ اللامِ فتجسّدُ بخلفيّتها[3] انسحاب الشاعر بعيــدا عن قومه كانسحـــاب اللســـان إلى مؤخّر الفم، لتتشكّلَ حجرة الفم بهيأة بيضويّـــة ـــ نتيجة استدارة الشفتين[4] ـــ يقبع اللسان في جوفها تماما كعالم الشنفرى الخاص الذي ينشده ويجتهد في بنائه بعيدا عن بقيّة الناس.

---

(1)ـــ المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث العلمي، د.رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القـــاهرة، ط2، 1985. ص:100(مدرّج يسبرسن).

(2) ـــ ديوان الشنفرى، ص:55.

(3) ـــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:101.

(4) ـــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.

خامسا ـ الرويّ والدلالة في ديوان السليك بن السلكة:

يتكوّن ديوان السليك بن السلكة[1] من 71 بيتا يضمّها عشرون نصّـــا؛ أي بمعدّل :03.55 بيتا للنصّ الواحد، وهو معدّل ضئيل لكنه غير غريب عن شـــعر الصعاليك عموما، كما إنّه يحوي إشارة إلى فقد كثير من أبيات تلك النصوص[2]. وفي هذا الديوان يجتاز نصّان فقط حاجز الأبيات السبعة عابريْن من حدّ المقطوعة إلى حدّ القصيدة، أمّا الـــ:18 نصّا الباقية فهي مقطوعات.وسيتمّ تناول نماذج مـــن هذه النصوص لتبيّن الرويّ في علاقته بدلالاتها.

أـ النموذج الأوّل:

يقول السليـــــك:

1. يُكذّبُني العمْران: عمرو بن جندبٍ
وعمرو بن سعدٍ، والمُكذِّبُ أَكْــذبُ

2. سعيْتُ، لَعَمْري، سعيَ غيرِ مُعَجِّزٍ
ولا نَــأْنـــأٍ، لـــو أنّنـــي لا أُكــذّبُ

3. ثكلتُكما، إن لم أكـــن قد رأيتُهـــا
كراديسَ يهديها ، إلى الحيّ ، موكبُ

4. كراديسَ فيهـــا الحَوْفَزَان وحولهُ
فوارس همّـــامٍ، متى يدعُ يركبـــوا

5. تَفــاقَدْتُم ، هل أَنْكِـــرَنَّ مُغِيـــرَةً
مع الصبح، يهديهنّ أشقرُ مُغْرِبُ؟[3]

---

[1] ـــ يُعتمد هنا: ديوان السليك بن السلكة، قدّم له وشرحه: د.سعد الضناوي، دار الكتاب العربي، بيـــروت، ط1 ، 1994.

[2] ـــ السابق، ص:47.

[3] ـــ السابق، ص:62-63.

قال السليك هذه المقطوعة ردّا على عمرو بن جندب وعمرو بن سعد لمّــا كذّباه

حين حذّر قومه من طلائع جيش بكر بن وائل التي كانت تتجه إلــى مضــارب قومه[1].

ويمثّل رويُّ النصّ فونيم الباء الشفويّ بانفجاره وجهره[2] غضب الشــاعر من قومه الذين لم يأخذوا إنذاره على محمل الجدّ؛ وذلك لأنه يحذّرهم مــن هــولٍ ومصيبة وهم يستخفّون بما ينبئهم لأنه ليس من الوجهاء فيهم، وهو ســبب آخــر للغضب الشديد الذي اعتراه وجعله ينتفض وينفجر غاضبا رافعا صــوته داعيــا عليهم بالموت والفناء على يد جيش بكر قائلا:" تفاقدتم"؛ أي داعيا عليهم بأن يفقــد بعضهم بعضا[3].

أمّا قلقلة الباء[4] فتوحي بالدلالة على غليان السّــليك واضــطرابه الشــديد ودهشته بين استهزاء قومه به وهول الحقيقة التي يحذّرهم، ويدلّ على هذه الدهشة والاضطراب أسلوب الدعاء التي يستعملها:"ثكلتكما، تفاقــدتم"، وتكــرار بعــض الألفاظ:

- العمران ــ عمرو بن جندب وعمرو بن سعد (البيت:1).
- يكذّبني ــ المكذّب ــ أكذَبُ (البيت:1) } (البيتان:2،1).
- أُكــــذَّبُ
- سعيتُ ــ سعيَ (البيت:2).
- كراديس ــ كراديس (البيتان:4،3).
- يهديها ــ يهديهنّ (البيتان:5،3).

---

[1] ــ ديوان السليك بن السلكة، ص:61-62.

[2] ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:119.

[3] ــ ديوان السليك بن السلكة، ص:62.

[4] ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جــ:1، ص:161.

فالشاعر لشدّة اضطرابه وخوفه على قومه ظلّ يكرّر ألفاظا من بيت لآخر طلبـــا لمزيد من الترابط في قوله لأنّه الحقّ، وأنّ ما يحذّرهم منه ليس هيّنا، وهي الدلالة التي تحملها قلقلة الباء.

ويقوم صائت الضمّة بتخلّف اللسان فيه وارتفاعه نحو الحنك مغلقا مجرى الهواء وباستدارة الشفتين فيه[1] بالدلالة على حالة الذهول التي تعصـــف بالســـليك حين لا يصدّقه قومه تاركين رأيه خلف ظهورهم ويصمّون ــ يغلقون ــ آذانهـــم عمّا يقول.

ب ـ النموذج الثـاني:

أغار السليك على بني عُوارة فأُحيط به فاستجار بامرأة منهم يقـــال لهـــا: "فَكيهة"[*] فأجارته وامتشقت سيفها للدفاع عنه، ولما أحسّت بكثرة طالبيه من حولها كشفت شعرها واستغاثت بإخوتها العشرة فحضروا ودفعوا عن السليك حتفه فقال:

1. لعمر أبيك ، والأنبـــاء تَنْمِي،

لنعمَ الجار أخت بنـــي عوارا

2. من الخفرات ،لم تفضح أباهـــا

ولم ترفـــع لإخوتهـــا شنـــارا

3. كأنّ مجـــامع الأرداف منهـــا

نقىً ،درجت عليه الريح، هارا

4. يعـــافُ وصل ذات البذلِ قلبي

ويتّبِـــعُ الـــمُمَنَّـــعَـــةَ النَّـــوارا

5. وما عجِزَتْ فكيهةُ يوم قامـــت

بنصل السيف واستَلَبوا الخمارا

---

(1) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:75.

(*) ــ وهي فكيهة بنت قتادة خالة طرفة بن العبد ، وهي ممن ضربت بها العرب المثل في الوفـــاء (انظـــر: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الألوسي، مكتبة محمد الطيب، القاهرة، ط3، جـــــ:1، ص:139.)

6. غَذاها قارصٌ يغدو عليهـــا

ومحضٌ حين تنتظر العُشارى[2]

يمتدح الشاعر شجاعة وعفاف وجمال تلك المرأة التي افتكّته وإخوتَها مـــن يد الموت بعد أن أحاط به طالبوه، ويدعو لها بنعيم العيش من لبن إبل قارص في الصباح وآخر محضٌ عند العشيّ وهي تنتظر أوبة إخوتها العشرة.

ويأخذ الراء رويّ هذه المقطوعة نصيبا هامّا في إبراز ملامـــح مشـــهدها الشعري وذلك من خلال سمته المميّزة: التكرار الناتجة عن غلق مجرى الهواء ثم فتحه بسرعة[1]؛ فالشاعر يشيد بجانبين من تلك المرأة:

- الأوّل: الجانب المحافظ المندرج ضمن نظام القبيلة وسلّم قيمها فـــي نظرتهـــا للمرأة؛ إذ هي عفيفة لا تجلب لأهلها ذِكرا سيئا.
- الثاني: الجانب الجريء القائم على انفتاحها على قيم الرجـــال مـــن شـــجاعة ومبارزة وإجارة المستغيث والذود عنه.

وهذان الجانبان: المحافظ (= الانغلاق) والجريء (= الانفتاح) وانتقال " فكيهة" من الأوّل إلى الثاني بسرعة شديدة، كلّ ذلك يكاد يجسّد طريقة نطق الراء.

كما يقوم الجهر العالي للراء[2] بإبراز مقدار إشادة السليك بهذه المرأة، كيف لا؟ وهي التي أنقذته من حتفه وخلّصته من أيدي قوم كانوا قاتليه لا محالة.

ويواصل صائت الألف الطويل بأماميته وانفتاحه[3] وعلوّ إسماعه[4] ملامح المشهد الشعري للمقطوعة من خلال دلالته على الإشادة العالية بتقدّم تلك المـــرأة في جرأة خارج خباءها، وانكشافها على الآخرين ــ وهي الحييّة ــ دفاعا عمّـــن أجارت.

---

[2] ــ ديوان السليك بن السلكة، ص:74-76.

[1] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:128.

[2] ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:82.

[3] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:73.

[4] ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:82.

كما يقوم الألف من خلال الانفتاح الشديد لمجرى الهواء عند نطقه[6] بالإيحاء بحالة الشاعر وقد تنفّس الصعداء وصار طليقا في مأمن من قاتليه.

جـ ـ النموذج الثـالث:

1. وعاشيةٍ رجٍّ بطــانٍ ذعرتُهــا
بصوت قتيــلٍ وَسْطَهــا يتسيّــفُ
2. كــأنّ عليه لــونُ بُرد مُحبّــر
إذا مــا أتــاه صــارخٌ مُتلــهّــفُ
3. فباتَ له أهلٌ خلاءٌ فنــاؤهُــم
ومرّت بهــم طيرٌ فلــم يتعيّــفــوا
4. وكانوا يظنّون الظنون،وصحبتي
إذا ما عَلَــوْا نَشْزًا أَهَلُّوا وأَوْجَفــوا
5. وما نلتُها حتى تصعلكتُ حقبــةً
وكــدتُ لأسباب المنيّــة أعــرفُ
6.وحتّى رأيت الجوع بالصّيف ضرّني
إذا قمتُ تغشــاني ظلالٌ فَــأُسدِفُ[1]

كأنّ السليك في هذه المقطوعة يردّ على من ينتقــد تصــعلكه وتعرّضــه للآخرين سالبا منهم ما لهم. يروي الشاعر غزوة قام بها بمفرده حيث ساق إلــى أصحابه ،الذين ظنّوا لتأخّره عنهم أنّه قد أصابه سوء، "عاشيةً رجّ بطانٍ"؛ أي ليلا نوقا ترتج أبدانها لسمنها وبطونها ممتلئة[2]، وذلك بعد أن قتل حارسها.

لينهي القصّة بكشف الدافع الذي جعله يقتل ويسلب؛ إنه الفقر والتشرّد نتيجة الظلم الاجتماعي الذي همّشه للونه فاندفع باحثا عن الرزق مُخاطرا بحياتــه فــي

---

[6] ـــ الكتاب، سيبويه، جـــ:4، ص:436.

[1] ـــ ديوان السليك بن السلكة، ص: 82-84.

[2] ـــ السابق، ص:82.

سبيل ذلك حتّى أشرف على الموت وعرف ــ لكثرة ما لاقاه ــ سبُلَه. إنه الجــوع الذي ضرّه في زمن الإخصاب والخير عند قومه[3] إلى درجة انه كـــان إذا قـــام تراءت له أشباح وخيالات فزاغت عيناه وسقط.

ويبدو الفاء رويّ هذا الـــنصّ مناســـبا جـــدّا لتلـــك الـــدلالات؛ فهمســـه واحتكاكه[1]،بما هما صفتا ضعف[2]، يحملان حالات الضعف المتعدّدة التي يزخر بها النصّ؛ ضعف الشاعر وما لاقاه من وهن جرّاء الجـــوع والفقـــر والتشـــرّد، وضعف صاحبيْه اللذين استبدّ بهما الخوف عليه وعلى نفسيهما لمّـــا تـــأخرّ عـــن الموعد الذي واعدهما، فكانا كلّما أشرفا على مرتفـــع إلا و" أهلّـــوا"؛ أي رفعـــا لسانيهما إلى لهاتهما لجمع الريق، و"أوجفوا"، أي خفقت قلوبهما واضطربت مـــن شدّة الذعر[3].

لكنّ الوجه الأبرز لدلالة الفاء هو طبيعة وتَمَوْضُع أعضاء النطق عند تشكيله؛ حيث تشترك في إنتاجه الأسنان السفلى والشفة العليا [4]، وتكون الأسنان ذات الطبيعة العظميّة الصلبة المتحرّكة في الأسفل والشفة ذات الطبيعة العضلية المرنة الثابتة في الأعلى تماما كموضع السليك القويّ الباحث عن الكسب بجهده وكدّه في محيطه الأقلّ كدّا وسعيا؛ إذ موضعه الهامش والدرك الأسفل رغم مؤهلاته وكفاءته، وهذا الخلـــل في التوازن الاجتماعي هو الذي دفع به لسلوك طريق التصـــعلك واســـتخدام القـــوّة والسلب والقتل بغية الكسب.

أما تفشّي الفاء[5] فدلالة على سلوك السليك دروبا مختلفة منتشرا في الأرض باحثا عن الكسب الذي يغنيه عن الآخرين مما عرّضه للمخاطر والموت. والصعلوك دائم الترحّل لا أرض له فكلّ الأرض مجاله كما يقول عروة:

وسائلة أين الرحيل؟ وسائلٍ ومن يسأل الصعلوك أين مذاهبُهْ؟

---

[3] ــ "الصيف عند العرب هو فصل بين الربيع الأوّل والقيظ، فهو يقابل الربيع الفصلي عندنا" (السابق، ص:84-85).

[1] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:121.

[2] ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جــ:1، ص:160-161.

[3] ــ ديوان السليك بن السلكة، ص: 84.

[4] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:54.

[5] ــ تاريخ آداب العرب، الرافعي1، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 2000، جــ:1، ص:100.

مذاهبُهُ: إن الفجاج عريضةٌ   إذا ضنّ عنه بالفَعـــال أقـــاربُهْ [6]

ويقوم الضمّة من خلال خلفيّته وانغلاقه واستدارته[7] بالدلالة علـــى موضـــع الشاعر في مجتمعه؛ فهو مهمّش مضيّقٌ عليه ومُحاصَرُ الأفق كاللسان الذي يكون في الضمّة متكوّما في خلف الفم ومرتفعا نحو الحنــك مضـــيّقا مجــرى الهـــواء[1]، وكالشفتين المضمومتين[2] المضيّقتين لمسار النفَس.

د ـ النموذج الرابـع:

1. ألا عَتَبَتْ عليّ فَصــــارَمَتْني	و أعجبَهـــا ذوو اللِّمَمِ الطِوَالِ
2. فإنّي يا ابنةَ الأقـــوام أُرْبـــي	على فعل الوضيّ من الرجالِ
3. فلا تَصِلِي بصعلوك نـــؤومٍ	إذا أمسى يُعــــدّ من العيـــالِ
4. إذا أضحـــى تفقّــدَ مَنْكَبَيْـــهِ	وأبْصَرَ لَحْمَـــهُ حَذَرَ الهُـــزالِ
5. ولكنْ كلّ صعلـــوكٍ ضروبٍ	بنصل السيف هامات الرجـــالِ
6. أَشــــابَ الرّأْسَ أنّي كلَّ يـــومٍ	أرى لـــي خالةً وسط الرّحالِ
7. يشقُّ عليّ أن يَلقَيْـــنَ ضَيْمـــاً	ويَعجِزُ عن تَخَلُّصِهِنَّ حالي[3]

يحمل هذا النصّ مرارة الظلم الاجتماعي؛ إذ تترك السّليكَ صاحبتُه وتميـــل إلى الشباب الذين يطيلون شعورهم حتّى تنسدل على أكتافهم، أولئك الذين ينـــامون إلى الضحى ويهتمّون بشكلهم ولا يقدرون على كسب قوتهم بأيديهم فيعـــدّون فـــي الليل من العيال على آبائهم. ثمّ يثنّي الشاعر المرارة الأولى بظلم أشدّ وأعمق أثرا في النفس وهو أن قريباته ظللن إماءً ولا يقوى على فكّ أسرهن لضيق ذات اليد.

إنه في هذه القصيدة يوثّق قصّة فشله في العلاقات مع المرأة صاحبة كانت أو قريبة؛ فالأولى صدّته لسواده، والثانية تضام وتنقل خادمة ـــ وسط الرّحـــال ـــ من سيّد إلى آخر وهو عاجز عن تخليصها من العبودية.

---

(6) ـــ ديوان عروة بن الورد، ص:20.

(7) ـــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:132.

(1) ـــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.

(2) ـــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:75.

(3) ـــ ديوان السليك بن السلكة، ص:87-89.

يحمل اللام هذا الفشل في طيّاته لانفلات الهواء من جــانبي اللســان عنــد النطق به[4] كانفلات القدرة ،من يدي السليك، على بناء علاقات ناجحة شخصــيّا واجتماعيا.

إن اللام بانفلات الهواء فيه دلالة على" وضع المرء الذي أفرغ يده مــن قومه مستسلما للقدر المشؤوم"[1]؛إذ تُحبطه الموازين الاجتماعية المختلّة وقيم القبيلة الظالمة فيصرخ عاليا ــ كجهر اللام العالي[2] ــ تحت وطأة الشــعور بــالهوان وعدم القدرة على الاندماج ضمن المجتمع وفق هذه القيم مما كان دافعــا أساســا لتصعلكه وخروجه على القبيلة باحثا عن وجوده الإنساني وموقعه الذي تفرضــه الفطرة السليمة على الحرّ الكريم؛ حريّة فطرة وطبيعة وهويّة ووجــود لا حريّــة مكتسبة بالنسب واللون والمال.

ويتمّم الكسرة بناء دلالة المشهد الشعري لهذه القصيدة من خلال أماميّته ــ الناتجة عن ارتفاع مقدّم اللسان[3]ــ التي تكشف اجتهاد الشاعر في ربط علاقــات ناجحة ورغبته في تخليص أهله من الرقّ، أما انغلاق الكسرة ــ الناتج عن ارتفاع اللسان نحو الحنك[4] ــ فإبرازٌ لانغلاق السبيل أمامه وضيق الحال والحيلة. كمــا يقوم انكسار الشفة عند نطق الكسرة[5]وحدّة هذا الصائت[6] بالدلالة على إحســاس الحزن والخيبة الشديد الذي يضجّ في داخل هذا الرجل.

هـ ـ النموذج الخـامس:

---

(4) ــ خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص:80

(1) ــ الإبلاغية في البلاغة العربيــة، ســمير أبــو حمدان،منشــورات عويــدات،بيروت ــ بــاريس،ط1، 1991،ص:46.

(2) ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:82.

(3) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:74.

(4) ــ السابق، الصفحة نفسها.

(5) ــ أصول تراثية في علم اللغة، كريم زكي حسام الدين، ص:156.

(6) ــ ص:42 (هــ:4) من هذا الفصل.

1. من مُبلغٌ حربا بأنّي مقتــولْ يا رُبَّ نَهْبٍ قد حويتُ عُثْكولْ

2. وربّ قِرْنٍ قد تركتُ مجدولْ وربّ زوج قد نكحتُ عُطبولْ

3. وربّ عــانٍ قد فككتُ مكبولْ وربّ وادٍ قد قطعتُ مَشبــولْ[7]

أحاطَ بالسليكِ الخثعميّون وعرف أنّ حتفه دنا وأنّه لن يُفلت وألاّ " فُكيهةَ"[8] اليوم فقال هذه الأرجوزة متحدّيا إياهم بذكره فعاله فيهم؛ فهو الذي نهــب إبلهــم وساقها متقاطرة متتابعة كحبّات التمر في العذق، وهو الذي قتل فرسانهم واختلف إلى نسائهم في غيابهم، وهو الذي فكّ من أَسَروا. وأنّه هو الصبور ذو الجلَد الذي يقطع القفار والوديان المليئة وحوشا تعمره الأسود وأشبالها (= مشبول).

واللام رويّ هذه الأرجوزة يكاد ينضخ بدلالاتها من خلال انفلات الهــواء فيه[1] وجهره العالي[2]؛ فهو:

محاولة الشاعرِ الانفلاتَ من بين يدي الموقف الرهيب باســتذكار أمجــاده بصوتٍ مُنشِدٍ عالٍ لا يبالي بالموت، وهذه العودة إلى الماضي وسيلة من وســائل الفرار من مواجهة قهر الواقع عن طريق الالتفاف عليه[3].

- وهو كذلك تفويت فرصة الشماتة به على قاتليه؛ إذ انقلبت الأدوار فأخذ يهزؤ بهم عبر تعداد ما فعل بهم بصوت مرتفع عالٍ غير آبهٍ بحتفه؛ فميتتُه واحــدة بينما أصابَ مِنهم مَقاتلَ كثيرة في رجالهم وأعراضهم وأموالهم ومكانتهم بــين القبائل.

ويبدو سكون اللام؛ أي عدم وجود حركة عليه، وهو ما يسمّيه العروضيّون: "قافية مقيّدة"[4]،يبدو عدم وجود حركة تجسيدا لحالة الشاعر المُحاط بــه والمقيّــد.

---

(7) ــ ديوان السّليك بن السلكة، ص:90-91.

(8) ــ إشارة إلى النموذج الثاني في ص:67 أعلاه.

(1) ــ خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص:80.

(2) ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:82.

(3) ــ الموقف النفسي عند شعراء المعلّقات، د. مي يوسف خليف، دار غريب، القاهرة، ص:39.

(4) ــ في العروض والإيقاع الشعري، د.صلاح يوسف عبد القادر، شركة الأيّام، الجزائر، ط1، 1997/1996، ص:138.

وذلك إمعانٌ في المفارقة؛ إذ يزيدُ تهكّمَه بآسريه إيلاما ونفاذا في نفوسهم، ويحوّل كلماته من حيّز الكَلِـــم إلى حيّز الكَلْـــمِ.

سادسا ـ الرويّ والدلالة في ديوان عمرو بن برّاق:

يحتوي ديوان عمرو بن براق الهمداني على قصيدة واحدة تبلغ 18 بيتا[1]. ويبدو أنّ شعره لم يصل منه إلا النزر اليسير رغم أنّه ــ كما تروي كتـــب الأدب ــ عمّر إلى عهد أمير المؤمنين عمر بن الخطاب [2]!!!

يقول عمرو بن برّاق:

1. تقــولُ سُليمى لا تَعَرّضْ لِتَلــْفَــةٍ
وليلُـــكَ مِن ليلِ الصعاليـــكِ نـــائــمُ
2. وكيف ينامُ الليلَ مَن جُــلُّ مالِــه
حُســـامٌ كـــلونِ الملحِ أبيضُ صـــارمُ
3. ألم تعلمي أن الصعاليـــك نومُهـــمْ
قليـــلٌ إذا نـــام البَطيـــنُ المُســـالِـــمُ
4. جُرازٌ إذا مَسَّ الضَرِيبَـــةَ لَمْ يَدَعْ
بهـــا طَمَعـــاً طَوْعُ اليديْـــن مُكـــارِمُ

---

(1) ــ هو في الحقيقة ملحق بديوان الشنفرى، انظر: ديوان الشنفرى ــ ويليه ديوانا السليك بن السلكة وعمرو بن براق ــ ، ص:107-109.

(2) ــ السابق، ص: 103.

5.إذا الليلُ أَدْجى واكفَهَـــرَّ ظلامُـــهُ

وصـــاحَ مِن الأَفْـــراطِ بُومٌ جَواثـــمُ

6. ومالَ بأصحابِ الكرى غالباتُـــهُ

فإنّـــي على أمْـــرِ الغَوايَـــةِ حـــازمُ

7.كَذَبتـــمْ وبيتِ اللهِ لا تأخـــذُونَهـــا

مُراغَـــمَـــةً مـــا دامَ للسّيفِ قـــائـــمُ

8.تحـــالفَ أقـــوامٌ عَلَيَّ ليَسْلَـــمـــوا

وجرُّوا عليّ الحربَ إذ أنـــا ســـالـــمُ

9. أَفَـــالْيَـــوْمَ أُدعى للهـــوادةِ بعدمـــا

أُجِيلَ على الحيّ المَذاكِي الصَّـــلادِمُ

10. كأنّ حَريماً إذْ رَجـــا أنْ أَرُدَّهـــا

ويَذهبَ مالي ،يا ابنة القوم ، حالـــمُ

11. متى تجمعِ القلب الذكيّ وصارما

وأَنْفـــاً أَبِيًّـــا تَجْتَنِـــبْـــكَ المَظالـــمُ

12. ومَنْ يطلُبِ المالَ المُمَنَّعَ بالقنـــا

يعشْ مُثرِيًـــا أو تَخْتَرِمْهُ المَخَـــارِمُ

13. وكنتُ إذا قومٌ غَزَوْني غَزَوْتُهُم

فهل أنا في ذا يالَ همدان ظـــالـــمُ

14. فلا صلحَ حتّى تُقْدَعَ الخيلُ بالقنا

وتَضربَ بالبيضِ الخفافِ الجماجـــمُ

15. ولاأمنَ حتّى تَغْشِمَ الحربُ جَهْرةً

عُبيـــدةَ يومـــاً والحـــروبُ غَواشِـــمُ

16.أَمُسْتَبْطِىءٌ عمرو بن نعمان غارتي

و مـــا يُشبِهُ اليقظـــانَ مَن هُو نائِـــمُ

17. إذا جرَّ مولانا علينـــا جريـــرةً

صَبَرْنـــا لهـــا إنّـــا كرامٌ دعـــائـــمُ

18. وننصرُ مولانـــا ونَعْلَــمُ أَنَّــهُ

كالنّـــاسِ مَجْــرومٌ عليـــهِ وجـــارِمُ[1]

قصّة هذه القصيدة أنّ رجلا من مراد اسمه حريم أغار على إبل عمرو بن براق وخيله فأخذها كلّها، فكرّ عليه عمرو بن براق واستعاد ماله ومـــال حـــريم، فأتى حريم إثر ذلك يرجو من عمرو أن يردّ عليه بعض ما أخذ فامتنع فقال هـــذه القصيدة مفتخرا ببطولته ومتوعّدا[2].

ويبدو الميم رويّ هذه القصيدة ملائما جدّا لدلالات الفخر والوعيـــد فقـــوّة إسماعه العليا[1] توحي برفع الشاعر صوته عاليا معدّدا خصال قوّته النفسيّة مـــن أنفة وحزم وشجاعة والجسدية من فروسية وقوّة تحمّل، وهو ما جمعه في البيـــت الحادي عشر حين يقول:

متى تجمعِ القلـــب الذكيّ وصارمـــا

وأَنْفـــاً أَبِيًّـــا تَجْتَنِـــبْـــكَ المَظالِـــمُ[2]

كما تقوم غنّته بدور هام؛ إذ تشي بتطريب[3] يملأ ذات الشاعر لنجاحه في استعادة ماله وزيادة، ومجيء المراديّ خاضعا ذليلا يترجّاه استعادة بعـــضٍ مـــن ماله.

أما الضمّة الطويلة التي تمثّل وصْلَ الرويّ فتؤدّي هي الأخرى دورها في بناء دلالات المشهد الشعري على وجود تلاحم بينه وبين قومه في هذه المرحلة؛ إذ يكون الفم متشكّلا عند النطق بها بهيئة بيضوية لاستدارة الشفتين وبتضافر ذلك مع عدم حدّتها[4] فإنها تشي بوجود الشاعر ضمن بيئة ومحيط يحضننانه ويحميانه من انتقام الآخرين بعد أن أثبت جدارته باسترداده أمواله بنفسه.

---

(1) ــ ديوان عمرو بن براق (ضمن مجموع بعد ديوانيْ الشنفرى والسليك)، ص:107-109.

(2) ــ السابق، ص:107.

(1) ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:82.

(2) ــ ديوان عمرو بن براق (ضمن مجموع بعد ديوانيْ الشنفرى والسليك)، ص:109.

(3) ــ التكرير بين المثير والتأثير، د.عز الدين علي السيّد، عالم الكتب، بيروت،ط2 ،1986، ص:15.

(4) ــ ص:42 (هــ:4) من هذا الفصل.

ويبادل الشاعرُ محيطَه هذه العلاقة حيث يتحوّل في البيتين الأخيرين (17-18) من ضمير المفرد المذكّر المتكلّم:"أنا" ـــ الذي هيمن على جلّ الأبيات السابقة (01-16) ـــ إلى ضمير الجماعة:"نحن" وذلك حين يقول:

إذا جرَّ مولانــا علينــا جــريــرةً
صَبَرْنــا لهــا إنّــا كرامٌ دعــائــمُ
وننصُــرُ مولانــا ونَعْــلَــمُ أَنَّــهُ
كالنّــاسِ مَجْــرومٌ عليــهِ وجــارِمُ[5]

ولكّن هذا التحوّل من ضمير الـــ:"أنا" إلى الـــ:"نحن" كان بطيئا إذ مرّ فـــي البيتيْن:11-12 بضمير المخاطَب المذكّر المفرد:" أنتَ" في قوله:

متى تجمعِ القلــب الذكيّ وصارمــا
وأَنْفــاً أَبِيًّــا تَجْتَنِــبْــكَ المَظالــِمُ[1]

ثمّ ضمير الغائب المذكّر المفرد:"هو" في قوله:

ومَنْ يطلُبِ المــالَ المُمَنَّــعَ بالقنــا
يعشْ مُثرِيًــا أو تَخْتَرِمْهُ المَخَــارِمُ[2]

وهو ما يوحي بعدم اندماج تامٍ لعمرو بن براق في قبيلته، وأنـــه مرحلـــة ظرفية تقاطعت فيها سبيله وسبيلها، ومصالحه ومصالحها، وقد تكفّل بالدلالة على ذلك تخلّف اللسان في الضمّة؛ إذ موضع اللسان في خلف الفم[3] استمرار لتموضع الصعلوك في مؤخّرة السلّم الاجتماعي، ويمكن أن يُؤيّد ذلك أنّ صاحبة الشـــاعر خاطبتْهُ في أول بيت من القصيدة بـــ: "الصعلوك".

---

(5) ـــ ديوان عمرو بن براق (ضمن مجموع بعد ديوانيْ الشنفرى والسليك)، ص:109.

(1) ـــ ديوان عمرو بن براق (ضمن مجموع بعد ديوانيْ الشنفرى والسليك)، ص:109.

(2) ـــ السابق، الصفحة نفسها.

(3) ـــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.

وهكذا يتبيّن الدور الذي يُناط بالرويّ وَوَصْلِهِ في القصيدة العربية من حيث هما بنية صوتية تؤدّي بخصائص المخرج والصفات والأعضاء المشـــاركة فـــي تشكيلهما دلالاتِ النصِّ وتكشفُها لتُكسِب القصيدة أبعادا جمالية لا غنى لها عنها بما هي فنّ شعريّ. وهو الدور الذي لا ينفرد به الرويّ فقط بل ينسحب علـــى بقيّـــة الفونيمات المكوّنة للمستوى الصوتي في النصّ الشعريّ، وهذا ما سيتمّ تبيُّنُه البحثُ فيه خلال الفصول الموالية.

الفصل الثاني

الصوت و الدلالة

في وحدتي البين والغزل من تائية الشنفرى

رغم أن المجتمع كان ينبذ الصعاليك إلا أنه لم يجد مناصا من تقبّل فنِّهم ؛ بل والإقبال عليه فأخذت بعض من قصائدهم مكانة بارزة واهتماما جمّا على مَــرّ العصور ولعلّ أوضح مثال على ذلك لاميّة الشنفرى. لكن لم تنفرد اللاميّة وحدها بالشهرة بل كان للتائية أيضا منها نصيب؛ بل ونصيب وافر ويكفي أنهـــا إحـــدى المفضليّات[1].

وكجُلّ شعر الصعاليك ترتبط التائيّة بحدثٍ جلل وخطر ألا وهـــو ثـــأر الشنفرى لوالده بقتل قاتله وهو مُحرمٌ وسط الحجيج في منى ؛ فقد جاء في كتـــب التراث عن رواة الشعر وعلمائه أن الشنفرى :"...قَدِمَ منى وبها حرام بن جابر ، فقيل له :هذا قاتل أبيك فشدّ عليه فقتله "[2] ثمّ أنشد قصيدته التائية التي يرِدُ نصّـــها أدناه.

وهذه القصيدة كما تشير شُهرتها رويُّها التاء ،وهي مؤلّفة من ستّة وثلاثين بيتا(36) على بحر الطويل ، وتُعدّ ثاني أطول قصـــيدة فـــي شـــعر الصـــعاليك الجاهليين بعد اللاميّة؛ حيث لا يماثلها طولا إلا قصيدة تأبط شرّا التي مطلعها:

أقسمتُ لا أنسى،وإن طال عيشنا،
صنيـــع لُكيْزٍ والأحلِّ بن قُنْصُـــلِ[3]

وفي هذا الفصل الثاني والفصلين التاليين سيتمّ البحث في الصوت والدلالة في شعر الصعاليك من خلال تائية الشنفرى التي تُتّخذ هنا أنموذجا لهذا الشـــعر؛ ذلك لأنها ــ إضافة إلى شهرتها ــ :

---

[1]ــ المفضّليات، المفضّل الضبّي، تحــ:أحمد محمــد شـــاكر و عبــد الســـلام هـــارون، دار المعـــارف، مصر،ط1964،3، ص:108.

[2] ــ الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، جــ:21، ص:207.

[3] ــ ديوان تأبط شرّا وأخباره ، ص:167.

- ذات طول متوسّط نسبيّا مما يسمح بدراستها ،فبقيّة شعر الصعاليك مقطوعات قصيرة.
- لأنها ،على خلاف معظم بقيّة شعر الصعاليك، متعددّة الأغراض متنوّعة الموضوعات :بيْنٌ فغزل فغزوٌ فوصف للصديق ،ثمّ وصْف حادثة قتل يليها مقطع حكمة. وهذا التنوّع يمنح فسحة أكبر للتعبير الصوتي الثريّ ولملاحظة التغيّرات من موضوع لآخر؛ لأن التكرار يجد بيئته الأنسب " ...في القصائد التي يمكن تقسيم فكرتها الأساسية إلى وحدات داخل الإطار الكبير"[1] أما تلك " القصائد التي تقدّم فكرة موحّدة متسلسلة ، تبلغ قمّة ثمّ تنحل وتتلاشى"[2] فإنه لا يتمكّن من أن يُبرز فيها كلّ طاقته ولا أن ينثر فيها دلالاته ،ولا أن يفتح سبل التأويل والمقارنة.

والخلاصة أنها كما يصفها الدكتور شوقي ضيف متحدّثا عن الشنفرى:" لو لم تصلنا إلاّ تائيته لكان ذلك كافيا في تصوّر حياته ومغامراته"[3]؛ بل في تصوّر حياة ومغامرات بقيّة الصعاليك.

ومن أجل تيسير الدراسة والتحكّم في المادّة الصوتية قصد إحصائها كان لا بدّ من تقسيم نصّ القصيدة إلى وحدات نصيّة ترتبط كلّ منها بموضوع ــ أو تقريبا ــ ما يسمّيه القدامى غرض من أغراض الشعر.وعلى هذا الأساس نجد التائيّة مكوّنة من ستّ وحدات نصّية تَرِدُ أدناه ــ في موضعها ــ مع نصّ القصيدة.

---

(1) ــ التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيّد، ص:282.

(2) ــ قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط13، 2004، ص:285.

(3) ــ العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، ص:380.

أولا ـ نصّ القصيـدة[*]:

الوحدة الأولى: وحدة البيْن (1-4)

ألا أمُّ عمرو أَجْمَعَتْ فَاسْتَقَلَّـتِ
وما ودّعتْ جيرانها إذ تولَّـتِ[1]

وقد سبقتنـا أمّ عمرو بأمرهـا
وكانت بأعناق المطيِّ أَظَلَّـتِ[2]

بعينيَّ ما أمسَتْ فباتتْ فأصبحتْ
فقَضَّتْ أمورا فاستقلَّتْ فَوَلَّـتِ[3]

فوا كبـدا علـى أميمةَ بَعدمـا
طمعتُ،فهَبْها نعمةَ العيش زلَّـتِ[4]

---

[*] ـ ديوان الشنفرى، ص:35-40.

[1] ـ أجمعت : عزمت أمرها (لسان العرب، ابن منظور، جـ:8، ص:56 (جمع)). استقلت: ارتحلت (السابق، جـ:11، ص:566(قلل)). تولّت: انصرفت (السابق، جـ:15، ص:414 (ولي)).
والمعنى أنّ أم عمرو أخذت قرار الرحيل ونفّذتهُ دون أن تخبر أحدا من جيرانها ولا صاحبها.

[2] ـ أظلّتِ: أي دنت بالمطيّ حتى ألقت ظلالها عليه (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، جـ:4، ص:10 (ظلل)).
والقصد أنّ هذه المرأة فاجأتهُ بالرحيل؛ إذ لم يدر بذلك إلاّ عندما ألقت عليه المطيّ التي تركبُها ظلالها.

[3] ـ قضّتِ: أحْكَمَتْ أمرها (لسان العرب، ابن منظور، جـ:7 ص:221(قضض)).
أيْ إنها حسمت أمرها بسرعة ورحلت كذلك بسرعة. ويزيد تتابع الفاءات في هذا البيت من سرعة الحدث.

[4] ـ زلّتِ: ذهبتْ (السابق، جـ:11، ص:306(زلل)).
يتأسّف الشاعر لرحيل صاحبته المفاجئ بعدما طمع في وصلها، فكأنّما ذهبت عنه نعمة الحياة بذهابها.

الوحدة الثانية: وحدة الغزل (5-14)

5.فيـــا جارتي وأنتِ غير مُليـــمةٍ
إذا ذُكِـــرتُ ، ولا بذات تقلُّـــتِ[5]

6.لقد أعجَبَتْني لا سَقــوطا قناعها
إذا مـــا مشت ولا بـــذات تلفُّـــتِ

7.تبيـــت بُعيد النوم تهدي غَبوقها
لـــجـــاراتها إذا الهديّـــة قـــلّـــتِ[1]

8.تَحُلّ بمنجــــــاة من اللّوم بيتَهـــا
إذا مـــا بيوت بـــالمذمّة حُـــلّـــتِ

9.كأن لها في الأرض نِسْياً تقصُّه
عـــلى أَمِّهـــا وإن تُكلّمك تَبْلَـــتِ[2]

10.أميمة لا يُخزي نثاها حليلَهـــا
إذا ذُكـــر النسوان عفّت وجَلّـــتِ[3]

11.إذا هو أمسى آب قُـــرّة عينه

---

(5) ـــ غير مُليمة: لم يأت ما يُلام عليه (السابق، جـــ:12، ص:557(لوم)). تقلّت: أبغضت (السابق، جـــ:15، ص:198 (قلا)).
أراد أنّه غَيْرُ ملومٍ ولا مُبْغَضٍ عند جاراتها. ولربّما قصد إنّه ليس ممّن تُبغِضه النساء لينفيَ أنّها رحلت عنه وهي كارهة له.

(1) ـــ غبوقها: ما يُشرب بالعشيّ (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، جـــ:3، ص:280 (غبق)).
يمتدحُ صاحبته بالكرم، خاصّة في أوقات الشدّة والمسغبة، ويزيد في إبراز كرمها أنّها تهدي الهديّة سرّا " بُعَيْد النوم".

(2) ـــ نسيا: الشيء المطروح في الأرض(لسان العرب، ابن منظور، جـــ:15، ص:324(نسا)). تقصُّـــهُ:" قصصت الشيء إذا تتبَّعْتُ أثره شيئا بعد شيء" (السابق، جـــ:7 ص:74(قصص)). أمّها: قَصْدِها (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، جـــ:4، ص:74 (أمه)). تبلَتِ: تسكت (السابق، جـــ:1، ص:143 (بلته)).
إنّ هذه المرأة تمشي وبصرُها في الأرض كأنما هي تبحث عن شيء أضاعتهُ، وإذا كلّمتهـــا ســـكتت حيـــاءً وخجلا.

(3) ـــ نثاها: "النثا ما أخبَرتَ به عن الرجل" (السابق، جـــ:4، ص:393(نثا)).
إنّها وإن تكلّمَتْ لا تقول كلاما يجلب إساءة إلى زوجها، وإذا ذُكرَت النساء كانت أعفّهُنّ وأعلاهن مقاما.

مآب السعيـــد لم يَسَلْ أين ظلّـــتِ[4]

12.فدقّت وجلّت واسبكرّت وأُكملَتْ

فلو جُنّ إنسانٌ من الحُسنِ جُنَّـــتِ[1]

13.فبتنـــا كأن البيت حُجّر فوقـــنا

بريحــــانة رِيحتْ عِشاءً وطُلّـــتِ[2]

14.بريحانة من بطن حَلْيَةَ نوّرَت

لها أَرَجٌ ما حولهـــا غيرُ مُسْنَـــتِ[3]

---

[4] ــ آب: رجع (لسان العرب، ابن منظور، جــ:1، ص:217 (أوب)). قرّة عينه:" أي ســكّن الله عينــه بالنظر إلى ما يُحبّ" (السابق، جــ:5، ص:86(قرر)).

فهو إذا رجع إلى بيته في المساء رجع سعيدا لأنّه يجدها تنتظره فيتنعّم بالنظر إليها لبهائها وحسنها.

[1] ــ دقّت: " الدقيق الشيء لا غلظ له" (لســان العــرب، ابــن منظــور، جــــ:10، ص:101 (دقــق)). اسبكرّت:"استقامت واعتدلت" (السابق، جــ:4، ص:343 (سبكر)). جُنّتِ: تصير كالمجنونة من شدّة الإعجاب بنفسها(السابق، جــ:13،ص:97 (جنن)) أو: جُنّت: سُتِرَتْ (السابق، ص:92 (جنن)).

فهذه المرأة قد دقّ جسمها وضخُم ما يُستحبُّ ضخامته في غير غِلظَة واعتدل واستقام فكانت في غاية الحسن ومنتهى الجمال، فلو كان لبشر أن يفقد عقله من شدّة إعجابهِ بحسنه لكانت هي. وأما إن كان من الاســتتار فمرادُه أنّه لو كان لِبَشرٍ أن يُستر خوف ان تصيبه العينُ لشدّة جماله لكانت هذه المرأة.

[2] ــ طُلّتِ: أصابها مطر خفيف أو الندى (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، جــ:4، ص:7 (الطلّ)).

بات الشاعر مع حليلته الجميلة الطيّبة الذكر كأنما البيت بُنيَ عليهما بالحَجرِ أو مُنعا من الخروج منه ليدوم تمتّعه ونعيمه بهذه المرأة التي يشبّهها بالريحانة التي أصابها الندى ومرّ بها النسيم فأذاع شذاها.

[3] ــ بطن:" ما توطّأ في بطون الأرض سهلها وحزنها ورياضها، وهي قرار المــاء ومســتنقعه" (لســان العرب، ابن منظور، جــ:13، ص:55 (بطن)). حَلْيَة: موضع باليمن (السابق، جــ:14، ص:196 (حلا)).

<u>الوحدة الثالثة:</u> وحدة الغزو (15-18)

15.وباضِعَةٍ حُمرِ الــقسيّ بعثتُهـــا

ومَـــنْ يَغــْـزُ يَغْنَمْ مرّةً ويُشمَّـــتِ[4]

16.خرجنا من الوادي الذي بين مِشْعَلٍ

وبين الجَبا هيهات أنشأتُ سُربتي[1]

17.**أُمَشّي على الأرض التي لن تضرّني**

لأَنكِيَ قوما أو أُصادفَ حُمّـــتي[2]

18.أُمَشّي على أَيْنِ الغَزاة وبُعدهـــا

أرجٌ:" الأرجُ نفحة الريح الطيّبة" (السابق، جـــ:2، ص:207 (أرج)). مُســنِت: مُجــدب (الســـابق، ص:47 (سنت)).

يشبّه الشنفرى صاحبته بريحانة من بطن حلية؛ أي من الموقع النديّ فيها لوجود الماء به، وأريجها تنقله الريح طيّبا إلى محيطها الذي ليس بالمجدب، وذلك للدلالة على قوّة أريجها رغم وجود رياحين وأزهار أخرى في محيطها، وكانما يريد ان يجدّد القول بتفوّق جمال صاحبته على بقيّة النساء.

[4] ــ باضعة: الفِرقة (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، جـــ:3، ص:5 (بضع)).

يتحدّث الشنفرى عن غزوة قاد فيها مجموعة من الصعاليك بقسيّهم الحمراء، ومعترفا بأنّ من يغزُ قد يغنم وقد يفشل.

[1] ــ مشعل والجبا: موضعان بين مكّة والمدينة (معجم البلدان، ياقوت الحموي، تحـــ: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت،جـــ:2، ص:112 (جبا) و: جـــ:5، ص:157 (مشـــعل)). الســـربة: القطيـــع (لســـان العرب، ابن منظور، جـــ:1، ص:427 (سرب)).

يقول الشاعر أنّه خرج وأصحابه من الوادي الذي بين ذينك الموضعين، متعجّبا من شدّته وشدّتهم في السير طويلا؛ أي " ما أبعد الموضع الذي منه ابتدأت مسيري" (السابق، ص:426(سرب)).

[2] ــ أنكي: " نكا العدوّ نكاية: أصاب منه ... نكيتُ في العدوّ نكاية: إذا قتلت فيهم وجرحت...نكيتُ في العدوّ: أي هزمته وغلبته" (السابق، جـــ:15، ص:341 (نكي)). حُمّتي:" حُمّة المنيّة والفراق: ما قُدِّرَ وقُضِـــيَ" (الســـابق، جـــ:12، ص:151 (حمم)).

يقصد أنّه يسير في الأرض لينال من عدوّه كي يشفي غليه، أو يصادف ميتته المقدّرة. وفي ذلك إيحاء بالشـــجاعة فهو لا يخشى عدوّهُ ولا يهاب الموت.

يُقرّبني منهـــا رواحي وغُـــدوتي[3]

الوحدة الرابعة: وحدة المدح (19-27)

19.وأُمّ عيـــالٍ قد شهدتُ تقُوتهـــم

إذا أطعمتهـــم أَوْتَحَتْ وأقـــلّـــتِ[4]

20.تخاف علينا العَيْلَ إن هي أكثَرتْ

و نحـــن جيـــاعٌ أيّ آلٍ تـــألّـــتِ[5]

21.وما إن بها ضِنٌّ بما في وعائها

ولكنها من خيفة الجوع أبقَـــتِ[1]

22.مُصَعْلِكَةٌ لا يقصُر الستر دونها

ولا تُـــرتجى للبيت إن لم تُبَيِّـــتِ

23.لها وفضَةٌ منها ثلاثون سَيْحَفـــا

إذا آنسَتْ أولـــى العَدِيّ اقْشَعَرَّتِ[2]

24.وتأتي العديّ بارزا نصف ساقها

---

[3] ــ أيْن:" الأيْن: الإعياءُ " (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، جــ:4، ص:200 (الأين)).

يريد أنّه مهما كان التعب وبعد المسافة فإنّه لن يتوقّف عن الضرب في الأرض، لأنّ رواحـــه وغـــدوّه الـــدؤوبان سيوصلانه إلى بغيته.

[4] ــ " أمّ القوم رئيسهم ...قال الشنفرى: وأمّ عيال...يعني تأبّط شرّا...العرب تقول للرجل يلـــي طعـــام القـــوم وخدمتهم هو أمّهم" (لسان العرب، ابن منظور، جــ:12، ص:31 (أمم)). أوتحت:" الوتْح: ...القليـــل" (القـــاموس المحيط، الفيروز أبادي، جــ:1، ص:254 (الوتْح)).

أي إنّ تأبّط شرّا هو المسؤول عن طعامهم وسائر أمرهم، وأنّه لا يعطيهم من القوت إلا القليل.

[5] ــ العيل: الافتقار (لسان العرب، ابن منظور، جــ:11، ص:488 (عيل)). آل تألّـــتِ: " الإيالـــة: السياســـة" (السابق، ص:35 (أول)).

فتأبّط شرّا يقتر في الزاد خشية نفاده قبل الأوان، فيعجب الشنفرى لحسن تدبيره وسياسته:" أيّ آلٍ تألّتِ".

[1] ــ ضنّ: " الضنين البخيل" (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، جــ:4، ص:244 (الضّنن)).

أي إنّ ذلك التقتير ليس بخلا؛ لكنّه خوف من جوع الصعاليك الذين يقوم تأبّط شرّا على أمرهم.

[2] ــ وفضة: جُعبة من أدم (السابق، جــ:2، ص:348 (وَفَضَ)). سيحفا:" السَّيْحَفُ... النصل العـــريض أو الطويل" (السابق، جــ:3، ص:151 (السّـــحف)). العـــديّ: " جماعـــة القـــوم يَعـــدون لقتـــال" (الســـابق، جــ:4،ص:360 (عدا)). اقشعرّت: نَفَرتْ (لسان العرب، ابن منظور، جــ:5، ص:95 (قشعر)).

أي إنّ لها جعبة بها ثلاثون سهما عريض النصل، وهي شديدة الحذر تُحسّ بدنوّ الأعداء فيظهر عليها نفـــور جراء ذلك.

تجــول كعيْر العـــانة الـــمُتلفِّــتِ[3]

25.إذا فزعوا طارت بأبيضَ صارمٍ

ورامت بما في جَفْرِها ثمّ سلَّــتِ[4]

26.حسام كلون الملح صافٍ حديدُه

جُرازٍ كأقطـــاع الغدير المُنَعَّــتِ[5]

27.تراها كأذناب الحسيل صوادرا

وقــد نَهِلَــتْ من الدّماء وعَلَّــتِ[1]

الوحدة الخامسة: وحدة الـــقصاص (28-31)

28.قتلنا قتيـــلا مُهديـــا بمُلَـــبِّـــدٍ

جمارَ مِنى وسْط الحجيج المُصوِّتِ[2]

---

[3] ــ العيْر: الحمار (السابق، جــ:4، ص:620 (عير)) العانة:" القطيع من حمر الوحش"(القاموس المحيط، الفيروز أبادي، جــ:4، ص:251 (العون)).

وهي تأتيهم ــ أي العديّ ــ بارزا نصف ساقها مستعدّة للنزال تجول في المعركة كحمار الوحش الذي يحمي أُتُنَهُ ببسالة.

[4] ــ جفرها: " الجفير الكنانة والجعبة التي تجعل فيها السهام" (لسان العرب، ابن منظور، جــ:4، ص:143 (جفر))

أي إذا فزع الصعاليك يهبّ تأبّط شرّا بسيفه الصارم القاطع ويرمي بما في جعبته من سهام.

[5] ــ جُراز: السيف القاطع (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، جــ:2، ص:168 (جَرَزَ)). أقطاع: جمع قطعة (لسان العرب، ابن منظور، جــ:8، ص:277 (قطع)).

يصف الشاعر السيف بأنّه صافي اللون كقطع الغدير المتماوجة.

[1] ــ الحسيل:"ولدُ البقر " (القاموس المحيط، الفيروز أبـــادي، جــــ:4، ص:357 (الحَسْــلُ)). علّــتِ: " العلُّ...الشربُ بعد الشرب تباعا" (السابق، ج:4، ص:20 (العلّ)).

يقول الشنفرى إنّك ترى السيوف كأولاد البقر التي نهلت من الماء وشربت تباعا حتى رويت، أيّ إنهم أثخنوا في أعدائهم قتلا حتى رويت أسيافهم دما.

[2] ــ مُهديا: " الهَدْيُ ما قُدّم لمكّة من النعم" (لسان العرب، ابن منظور، جــ:15، ص:358 (هدي)). مُلبّد: لبّد شعره ألزقهُ بشيء لزج أو صمغ ... وهو شيء كان يفعله أهل الجاهليّة إذا لم يريدوا أن يحلقوا رؤوسهم في الحجّ" (السابق، جــ:3، ص:386 (لبد)).

29.جزينا سلامان بن مُفْرِجَ قرضها

بمـــا قــدّمَــتْ أيديـــهِمُ و أزَلَّــتِ[3]

30.وهُنِّئَ بي قومٌ وما إن هنأْتُهم

وأصبحتُ فـــي قومٍ وليسوا بمُنيتي[4]

31.شفينـــا بعبد الله بعض غليلنـــا

وعوفٍ لدى المَعْـدَى أوان استهلّتِ[5]

الوحدة السادسة: وحدة اليقين (32-37)

32.إذا ما أتتني ميتتي لم أُبالـــها

ولم تُذْرِ خالاتي الدموع وعمّـــتي

33.ولو لم أَرِمْ في أهل بيْتيَ قاعدا

إذن جاءني بين العمودين حُمّـــتي[1]

34.ألا لا تعُدني إن تشكّيْتُ خُلَّتي

أي إنّه قَتَلَ قتيلا ساقَ الهديَ ثأرا لقتيل لبّد شعره ،كناية عن الحجّ، والقتيل الأوّل هو حرام بن جـــابر، أمـــا الثاني فهو والد الشنفرى. وقد قام بذلك علنا وسط الحجيج الضاجّ بالأصوات المختلفة.

[3] ــ يريد: إنّه قتل هذا الرجل من بني سلامان ثأرا لما اقترفوا في حقّه وحقّ والده، لا ظلما وبغيا وعدوانا.

[4] ــ يقصد قصّة افتداء أسير من بني سلامان به عندما كان صغيرا. فقد ظنّوا أنّهم سيسعدون به لكنّهم لـــم يكن يحبّهم. (: ديوان الشنفرى، ص:39 (هــ:30)).

[5] ــ يقول إنّه شفى غليله من عبد الله وعوف في استهلال المعركة (= المعدى)، ربّما لما بينه وبينهما مـــن استحكام العداوة.

[1] ــ أرِمْ: " الرَّيْـــمُ: البَراحُ، والفعل رام يَرِيمُ إذا برح" (لسان العرب، ابن منظـــور، جـــــ:12، ص:259 (ريم)).

يُبرِزُ الشنفرى مجدّدا عدم خوفه من الموت،وإنّه حتّى لو لم يبرح بيتهُ فإنّ منيّته ستأتيه وهو بـــين عمـــودي خيمته.

شفاني بأعلى ذي البُرَيْقيْنِ عَدوتي[2]

35.وإنّي لحُلوٌ إن أُريدَتْ حلاوتي

ومُرٌّ إذا نفْسُ العَــزوف استمَرّتِ[3]

36.أبيٌّ لمـــا آبي سريع مبـــاءتي

إلى كُــلّ نفسٍ تنتحي في مسرّتـــي[4]

جدير بالملاحظة أن هذه الوحدات الست المكوّنة للتائية تُفصح عن علاقات وطيدة فيما بينها تُمكّننا من تنظيمها في ثلاث مجموعات تحتوي كلّ مجموعة على وحدتين اثنتين، وذلك كما يلي:

- المجموعة الأولى: وحدتا البين و الغزل والعلاقة بينهما واضحة ؛ فـــالبين نقيض الغزل وهو سبب استذكار الشاعر له.
- المجموعة الثانية: وحدتا الغزو والمدح. كلا الوحدتين تتكلّم عـــن ملامـــح القوّة وقيم الصعلكة ؛ فالأولى تتكلّم عنها عند الشنفرى والثانية عند تـــأبط شـــرّا كقدوة له وأسوة.وتُمثّل وحدة الغزو فخرا ذاتيا وما المدح في الوحدة التي تلتها إلا وجه آخر للفخر لكنه هذه المرة ليس بالذات لكن بزعيم وصديق للشنفرى هو تأبط

---

[2] ــ خُلّتي: صديقي (القاموس المحيط، الفيروز أبادي، جــ:3، ص:370 (الخلّ)). ذي البُريقيْن: موضـــع (ديوان الشنفرى، ص:39 (هــ:34)).

يقول لصديقه ألاّ يعودَهُ إذا اشتكى مرضا، لأنّ شفاءه العدوُ بذي البريقين. وهذا إمعان في الوحدة ودلالة على ميل الشنفرى للانفراد والانعزال عن الآخرين حتى لو كانوا خلاّنا.

[3] ــ العَزوف: الزاهد في الشيء المنصرف عنه (القاموس المحيط، الفيـــروز أبـــادي، جـــــ:3، ص:175 (عزفت)). استمرّتِ: قويَت في الخصومة (لسان العرب، ابن منظور، جــ:5، ص:172 (مرر)).

يكشف الشنفرى هنا عن منهجه في التعامل مع الآخرين فمن سالَمهُ نال السلامة، وأما من عاداه فإنّه سيكون معه مُرّا.

[4] ــ مباءتي: " باء إلى الشيء يبوء بوءا: رجع" (السابق، جــ:1، ص:36 (بوأ)). تنتحي:" النحـــو القصـــد والطريقُ...وانتحى في الشيء: جَدَّ " (السابق، جــ:15، ص:309،311 (نحا)).

يقصد الشاعر في هذا البيت الأخير من التائيّة أنّهُ إذا أبى أمرا فلا يُفرَضُ عليهِ أبدا، وأنّه مرنٌ سريع الرجوع إلى كلّ شخص يسعى إلى إسعاده وبثّ السرور فيه.

شرّا.وهذه العلاقة بين الفخر والمدح يؤكّدها نقادنا القدامى حيث يقول حازم القرطاجني:" فأما الفخر فجارٍ مجرى المديح ولا يكاد يكون بينهما فرق إلا أنّ الافتخار مدح يعيده المتكلّم على نفسه أو قبيله"[1].

- المجموعة الثالثة: وحدتا القصاص واليقين.يُمثّل القصاص حدث موت الغير وعدم مبالاة الشنفرى بقتل أعدائه ،ليضع نفسه في ذات الخانة في وحدة اليقين حينما يتحدّث عن عدم مبالاته بموته هو وعدم خوفه من ذلك.

وفي ظلّ هذا التقسيم الضامّ للوحدات في مجموعات سيسير التحليل؛ إذ يتفحّص الفصل الثالث الصوت والدلالة في وحدتي الغزو والمدح، ثم في الفصل الرابع تُستقصى علاقة الصوت بالدلالة في وحدتي القصاص واليقين، بينما يتولّى هذا الفصل الثاني المجموعة الأولى باحثا في الصوت والدلالة في وحدتي البين والغزل،والبداية ستكون بالوحدة الأولى التي انطلق بها النصّ وهي : وحدة البين.

ثانيا. الصوت والدلالة في وحدة البين:

يتكوّن جسد[1] التائية من وحدات ستة يتناول كل منها موضوعا منفصلا/متصلا وغيره،وأُولاها وحدة البين التي يقول فيها:

1.ألا أمُّ عمرو أَجْمَعَتْ فَاسْتَقَلَّتِ

وما ودّعتْ جيرانها إذ تولَّتِ

2.وقد سبقتنا أمّ عمرو بأمرها

---

[1] ــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحـ: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط2 ، 1981،ص:352.

[1] – لقد وصف النقّاد والمفكّرون العرب القدامى النصّ بأنّه جسدٌ. (انظر: المفاهيم معالم، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص:25).

وكانت بأعناق المطيِّ أَظَلَّــتِ

3.بعينيَّ ما أمسَتْ فباتتْ فأصبحتْ

فقَضَّتْ أمورا فاستقلَّتْ فوَلّــتِ

4.فوا كبــدا علـــى أميمةَ بَعدمـــا

طمعتُ،فهَبْها نعمةَ العيش زلَّــتِ[2]

تنطلق هذه الوحدة بحدث الرحيل السريع المفاجئ لأم عمرو التي لم تــودّع جيرانها وسبقت الشاعر ولم تعلمه بقرارها بل استبدت بأمرها وأخــذت قرارهــا بنفسها لتتركه عاجزا أمام هذا الحدث لا حيلة له سوى التأسف على نعمة العمــر التي انفلتت من بين يديه بعد أن طمع في اتصال واستمرار ما بينهما ،ليأخذ بعــد مشهد البين هذا في وصف سلوكاتها التي أعجب بها وجمالها الفريــد.وســتُتَنَاول بالتحليل الفونيمات الصامتة فالصائتة التي تحقّق انزياحا حضوريا ثم تلــك التـــي تسجّل انزياحا غيابيا في هذه الوحدة لتبيُّن ما لذلك من دلالات.

أ.الصـوامـت ودلالاتــها:

1.الانزياح الحضوري ودلالاته:

تتوزع صوامت هذه الوحدة حسب نسب انزياحهــا عــن النســبة العامــة لوجودها فيها كما يلي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	ظ	0.15	0.64	+0.49	+326.66
02	ع	4.28	7.27	+2.99	+69.85

[2] ــ ديوان الشنفرى، ص: 35.

03	ط	0.61	1.33	0.72+	54.13+
04	ف	2.56	5.01	2.45+	48.90+
05	ق	2.73	3.8	1.07+	39.19+
06	ض	0.93	1.19	0.26+	27.95+
07	ت	10.50	13.30	2.80+	26.66+
08	م	8.97	11.66	2.69+	23.07+
09	ء	6.74	7.6	1.16+	17.21+
10	س	2.15	2.47	0.32+	14.88+
11	ب	5.05	5.79	0.74+	14.65+
12	ك	1.23	1.33	0.10+	08.13+

يُظهر الجدول تقدُّم فونيم الظاء على بقية الفونيمـــات؛ إذ يحقـــق انزياحـــا إيجابيا قدره:+326.66% ،وإنّ وجود هذا الفونيم بالـــذات في الصدارة أمر لافت للنظر لأنه في العادة أقل الفونيمـــــات استعمـــــالا [1] فـــي النســق الصـــوتي العربي،لكن ذلك لا يُؤَوَّلُ بخلل أو انفلات خيوط الإبداع من بين أنامل الشـــاعر ؛ بل هو أمر دال يعكس أن ضعيفا سلك درب الأقوياء ، تماما كما فعلت أم عمـــرو

[1] – خصائص الحروف العربية ومعانيها،حسن عباس، ص:126. ويقول صاحب المرجع السابق إن الظاء أقل فونيمات الدنيا استعمالا ؛ لكن لا يمكن الاستناد إلى هذا التعميم الذي يتجاوز اللغة العربية إلى كل لغات العالم لأن استقراء ذلك غير مشار إليه في المرجع.والملاحظ حقا أن هذا الفونيم يحقق نسبا دنيا سواء مـــن خلال معطيات لغة الكلام اليوميّ أو معطيات لغة الإبداع؛ في ما يخص الأولى انظر: اللغة وعلم النفس،موفق الحمداني ص:99 (جدول 3-3) حيث يحتل الظاء نسبة دنيا جدا في الاستعمال في الكلام العربي، أما عن الثانية فانظر مثلا: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، د. محمد بونجمة، ص:25.

ــ التي تمثل الطرف الضعيف ــ حــين فَعَلَــتْ كمــا الأقويــاء يفعلــون ــ أي الرجال[2]ــ حين أخذت قرارها بنفسها ولم تُبلغ أحــدا برحيلهــا لا الجيــران ولا الشاعر، لم تأخذ القرار فقط لكنها " سبقت بأمرها"ــ كما يعبّر الشنفرى ــ منفــذّة القرار[3].

هذا من جانب ومن جانب آخــر فإن هذا الفــونيم الأســناني الاحتكــاكي المجهور المطبق[4]يُبرز من خــلال جمعــه صــفة قــوة : "الجهــر" وصــفة ضعف:"الاحتكاك" هذا التصرف القوي لطرف ضعيف. كما تقوم طريقة نطقــــه التي تتّم ببروز طرف اللســان حين يوضع بين الأســنان العليــا والسفــلــى[5]

بتعميق الملمح ذاته ؛ إذ يجتمع عضوا نطق مُتناقضيْ الطبيعة: اللســان العضــليّ المرن والأسنان العظمية الصلبة.

ويستمر مثول هذا الاتحاد بين مكونين أحدهما قوي والآخر ضعيف عبــر وضعية اللسان؛ إذ يندفع طرفه ــ وهو الجزء الأكثر دقّة ــ نحو الأمــام خــارج الأسنان بينما يتخلف جزؤه الأخير ــ وهو الجزء الأكثر ســمكا والأقــرب إلــى الجذر/الأصل ــ ويتكوّم في عمق الفم[1].

وهكذا كان اجتماع الملامح المتناقضة [+قوي /- قوي] مرآةً تعكس هــذا المشهد المحوري في وحدة البين هذه ؛حيث قامت المرأة [- قوي] بفعــل القــويِّ

---

[2] - في العادة تربط اللغة التذكير بالقوة والتأنيث بالضعف؛ فالتذكير أصل والتأنيث فرع عليه، لأنّ التذكير قائم بذاته دال عليها بحاله لا يحتاج إلى علامة ؛أما التأنيث فلا يقوم بنفسه بل يحتاج إلى علامة تدل عليــه. (انظر: شرح كافية ابن الحاجب، الرضيّ الأستراباذي، تقديم وفهرسة: د. إميل بديع يعقــوب، دار الكتــب العلمية، بيروت، ط1، 1998، جــ:3، ص: 390).

[3] - إن صورة المرأة التي تأخذ قرارا كهذا بنفسها يمكن أن تعدّل ــ ولو قليلا ــ تلك الصورة النمطيــة التي ترسمها مختلف الأدبيات الاستشراقية والعربية للمرأة في تلك الحقبة.

[4] ــ علم اللغة العام ، بسام بركة، ص:123.

[5] ــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:65.

[1] ــ مناهج البحث في اللغة،د.تمام حسّان، ص:126.

متَّخذة ــ على غير العادة ــ قرارها بنفسها ومنفذة إياه دونما استشارة أو إبـــلاغ أحد.

كما أن الملامح منفردة تقوم بوظيفتها الدلالية فالدور الحيوي الذي يؤديـــه اللسان حين يَخرج طرفه بين الأسنان ويتكوّم آخره نحو الأعلى يعكـــس طبيعـــة المرأة التي تتجلى في المرونة كطبيعة اللسان[2]،كما أنّ كون اللسان أكثر الأعضاء حركة وقدرة على الابتعاد عن نقطة مستقرّه[3]صورة لتلك المرأة التي اســـتطاعت أن تخادع الجميع مبتعدة عن نقطة مستقرّها ماديا ومعنويا؛ ماديا بحركة الرحيـــل ومعنويا باتخاذ قرارها بنفسها على غير ما جرت به العادة والقيم والأعراف فـــي مجتمعها.

أما الإطباق الذي يُعدّ سمة مميِّزة للظاء فإنه يوحي لنا عبر تكوينه غرفـــة رنين منحصرة بين اللسان والحنك ومؤخر الفم بحالة الشاعر الذي يقف عـــاجزا أمام مشهد الرحيل متأسفا لأنه لا يملك حيلة لتغيير الواقع فكأنما هو مُقيَّد مُحاصَر كما ذلك الهواء الذي يُبطئ حركتَه انحصارُه.

ومن جهة أخرى يصوّر ارتفاع اللسان نحو الأعلى عند الإطباق مشكّلا ما يشبه القبّة أو المظلّة ،حيث "...يكون الطبق على اللسان كالغطاء له "[1] ، يُصوّرُ تلك الحركة المفاجئة للإبل التي تحمل أم عمـــرو حـــين طلعـــت فجـــأة فأظلّـــت الشاعر؛أي مسّه ظلها دون أن يكون على علم بالأمر الذي بيّتتْه فتفاجأ وأصـــيب بالحيرة والذهول وأخذت نعمة العيش تنفلت من بين يديه شيئا فشيئا كمـــا ينفلـــت الهواء من بين الأسنان وطرف اللسان عند الاحتكاك.

---

[2] ــ الأصوات اللغوية ــ رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية ــ، سمير شريف استيتية، ص:29.

[3] ــ السابق،الصفحة نفسها.

[1] ــ علم الأصوات اللغوية،د.مناف مهدي الموسوي، ص:57.

لم يكن الظاء الفونيم الوحيد الذي يستغِلّ إطباقه في هذه الوحدة بل يؤازره في ذلك فونيما الطاء والضاد المطبقان[2] اللذان يحققان نسبة انزيـــاح حضـــوري قيمتها: +54.30% و: +27.95% على الترتيب محتلّين مرتبتين متقدمتين: الثالثة والسادسة على التتالي.

والذي جعل الطاء يتأخر عن الصدارة توفّره على ملامح غير مساعدة على رسم المشهد بكفاءة مماثلة للظاء وهي: عدم بروز اللسان و الانفجار[3].فعدم بروز اللسان لا يمنحنا سمة الجرأة التي تميّزت بها أم عمرو، والانفجار لا يساعد علـــى تصوير انفلات السعادة من بين يدي الشنفرى،كما أنه عبر جهره[4] لا يتمكّن مـــن أداء القيمة الخلافية التي تمثّل سمة: [+ قوي] كي يحقق التقابـــل بـــين الانفجـــار كصفة قوة مع صفة ضعف لأن الجهر صفة قوة أيضا[5].

أما الضاد فإنه وإن كان يساعد ،إضافة إلى دور الإطبـــاق، عبر انفلات

الهواء فيه من أحد جانبي اللسان أو كليهما[1] في الإيحاء بانفلات نعمة الاستقرار من الشاعر إلا أن تركُّبه من انفجار فاحتكاك[2] يهدم ملمح القيمة الخلافية لصفة الجهر عند مقابلتها في شكل ثنائية [+قوي /- قوي] بصفة الاحتكاك، إضافة طبعا إلى ذات ما لوحظ أعلاه مع فونيم الطاء من عدم بروز اللسان بين الأسنان أثنـــاء النطق.

وهناك ملمح آخر شديد الأهمية وهو تقدّم مخرج الظاء عن مخرجي الطاء والضاد .وتقدّمه هذا أنسب للرحيل الذي هو تقدّم في المكـــان ، وأنســـب أيضـــا

---

(2) ــ الكتاب، سيبويه ،ص:436.

(3) ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ ، د.كمال محمد بشر، ص:102.

(4) ــ الكتاب،سيبويه، جــ:4، ص:434.

(5) ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري ،ص:160ــ161.

(1) ــ همع الهوامع، السيوطي، تحــ: عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، 1979، جــ:6، ص: 292 ــ 293.

(2) ــ الأصوات اللغوية ، إبراهيم أنيس، ص: 48 ــ 49.

للجانب المعنوي من المشهد وهو جرأة هذه المرأة وخروجها على عادة المجتمع كاتجاه مخرج الظاء نحو خارج الفم محققا سمة: [+ بارز] مقابلة بمخرجي الآخريْن.

ويقوم التاء الذي يشارك الطاءَ مخرجا ويفترق عنه بالانفتاح[3] والهمس[4] بدور هذا الأخير بما يناسب هذا الفارق.ولعلّ تخلّفه عنه بانفتاحه وهمسه جعله يتخلّف ترتيبا أيضا عن كوكبة: الظاء والطاء والضاد محتلاً المكانة الأخيرة فيها.

في الرتبة الثانية بعد الظاء ،وبعيدا عنه،يحلّ فونيم العين محققا انزياحا حضوريا قدره: +69.85 % ؛ أي بفارق: 256.81 % بين الفونيمين.إن هذا الفارق الشاسع يعطي الظاء مركزيّة وبروزا أكثر يشدّدان على محوريّة ما أدى هذا الفونيم من دلالات ترتبط بالشخصية الفاعلة في المشهد الشعري الذي تقدّمه وحدة البين؛ بينما سيؤدي العين كمّا من الدلالات ترتبط بالشخصية الثانية، شخصية الشاعر السلبية المنفعلة.

أول ملامح هذين الموقعين للشاعر وصاحبته في ثنائية [- فاعل /+ فاعل] يتشكّل من تعارض موقعيْ مخرجي الفونيمين: العين والظاء؛ فبينما يحدث هذا الأخير في مقدّم الفم يحدث الآخر في عمق الحلق[1] الذي يوجد خلف الفم[2] كوجود الشاعر خلف صاحبته من حيث الموقع والفاعلية.

---

[3] ــ انظر:علم اللغة العام ــ الأصوات ــ ،د.كمال محمد بشر، ص:103.

[4] ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4 ، ص:434.

[1] ــ الألسنية العربية ــ 1 ، ريمون طحان ،دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1972، ص:47.

[2] ــ الأصوات اللغوية ــ رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية ــ، سمير شريف استيتية،ص:52.

وإلى جانب موقع المخرج تقوم طبيعته؛ أي طبيعة الأعضاء المشاركة في نطق كلّ من الفونيمين بحمْل الدلالات السابقة حيث تمثّل الطبيعة الصلبة للظـــاء بسبب الدور الأساس للأسنان تَعارُضاً مع الطبيعة المرنة جدا والرقيقـــة لأنســـجة الحلق[3] يُعبَّر عنه بثنائية: [+صلب/ - صلب]. وواضح جدا أن الصـــلب تمثيـــل لدور الشخصية القوية الفاعلة بينما يشير المرن إلـــى دور الشخصـــية الضـــعيفة المنفعلة.

وبتضافر الملمحين ــ موقع المخرج وطبيعته ــ نجد الظاء يجمع طرفـــي قوة: [+بارز/ + صلب] بينما يجمع العين طرفي الضعف المقابلين لهما:[- بارز/ - صلب] ممّا يزيد من التأكيد على دلالات القوة في دور شخصية المرأة والضعف في دور شخصية الشنفرى.

ومن جانب آخر تتكفّل وضعية وحركيّة اللسان في أثناء نطق العين الحلقي بإسناد دلالاته المسجلة سابقا؛ إذ يكون دور اللسان سلبيا لأنه ينجذب نحو الخلف[4] ولا يؤثر في طبيعة الصوت لأنه يظل ــ تقريبا ــ محايدا وخاملا مقابلة بوضعيته المتقدمة ودوره الحيوي في نطق الظاء.

ليس هذا وحسب بل بإمكاننا أن نمد تحليل دلالة انسحاب اللسان من مركز الحدث الصوتيّ إلى مدى أبعد ؛ فهذا العضو الذي يكاد يختصر الميزة التي تنقـــل الإنسان من حيّز الوجود بالقوة إلى حيّز الوجود بالفعل، من الكائن العاقـــل الـــذي يختزن طـــاقته التعبيرية في : "اللغـــة" (= langage) إلى الكـــائن الذي يجسّـــد

أفكاره عبر: "الكـــلام"(= parole) بالمفهوم السوسيري[1]؛ وهو ما يجعلنا نصنّف المرأة هنا فردا حرّا يمتلك قراره بنفسه تماما كالمتكلِّم الذي يمتلـــك قـــدرة علـــى التجسيد الملموس لما شاء من أفكار مختزنة لديه مع إمكانية الانزياح عن القواعد

---

[3] ــ خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص:171 .

[4] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:102.

[1] ــ في المفهوم الأول: "اللغة"(= langage) انظر:

(Cours de linguistique générale, Ferdinand de Saussure, p:23 -24.)

أما المفهوم الثاني: "الكـــلام"(= parole) فانظر: السابق ص:29.

اللغوية أما الشنفرى فلم يُجسّد أي فكرة بل ظل عاجزا ومندرجا في عالم الأفكــار المخزونة في الذهن [2].

وهكذا فإن انسحاب اللسان ــ في فونيم العين ــ الذي يمنح المتكلم مركزيّة ويجلب نحوه النظر[3] يبرز لنا موقف الشنفرى العاجز الرابض في الظل، الذي لا حول له ولا قوّة ؛ حيث لا تمتدّ يده إلى المشهد لتغييره أو على الأقل تغيير بعض ملامحه ،بل يستسلم لتجاهل صاحبته له ورحيلها دونما استشارة له أو إعلامه.وهو موقف يتكرّر كثيرا في شعرنا القديم ؛ إذ يصوّره عديد من الشعراء لعــلّ علــى رأسهم امرؤ القيس حين جسّده في معلّقته قائلا:

كأنــي غــداة البيــْن يــوم تَحــمَّــلــوا
لدى سمُرات الحيّ نــاقف حنظــلِ[4]

يمكن أن يُلحظَ أن امرأ القيس قد حدّد بصراحة موقعه في المشــهد ، أمــا الشنفرى فلقد ظلَّ إباء الصعلوك لديه مُمانِعا ومَرَّر عجزه بطريقة خفيّة مراوغــة عبر لعبة الأسماء إذ لم يُحَدِّدْ موقعَه في المشهد كعاجز بل فعل ذلك عبــر المنفــذ اللغوي حيث كرّر اسم صاحبته في ظاهر النص ثلاث مرّات في وحدة البين هــذه دون أن يذكر اسمه هو صريحا ولو مرة واحدة. ومن جهة أخرى فقد ذكر اســم صاحبته بأشكال مختلفة: أم عمرو(مرّتين)،أميمة (مرة واحدة) مانحا إياها حضورا متنوعا مما يزيد من قوّتها؛ لأن التنوع إشارة قوّة وحيويــة.ولربّمــا كــان هــذا الأسلوب المراوغ جزءا من إباء الصعلوك وعناده.

كانت هذه ملامح مشهد البين كما يُبرزها مخرج العين من حيث الجانــب العضوي وطريقة نطقه أما الصفات فلها دورها هي أيضا إذ يقوم الجهر بمحاولة استدراك الموقف للتخفيف من الصورة الهامشية والسلبية للشــاعر لأنــه صــفة

---

[2] ــ إن مفهوم دي سوسير في ثنائيته الشهيرة: (لغة / كلام) ينسب الكلام للفرد الملموس أما اللغة فمؤسسة اجتماعية مجردة في عقول جميع أفراد المجتمع. (انظر: اللسانيات النشأة والتطوّر، أحمد مومن، ص:123-124).

[3] ــ قال الفلاسفة قديما:" تكلّم كي أراك".

[4] ــ شرح المعلقات السبع، الزوزني، ص:12.

قوّة[1].أما توسّط العين بين الشدة (= الانفجار) والرخاوة (= الاحتكاك) ، كما يذكر سيبويه[2] ، فمزدوج الدور:

- § أولا: هو قوّة عطالة تكبح التقدّم المُراوِغ نحو مركز الأحداث الذي يـــدفع إليه الجهر. وهي مراوغة ظَهرتْ في المستوى الصرفي عبر لعبة الأسماء سابقا؛ ودافعُ المراوغتين طبعا أخلاق الصعلوك الصلب الرابط الجأش الذي لا يستسلم للموت فما بالك بالمرأة ؛ إذ ليس الشنفرى بـــ:

...جبّـــاء أكـــهى مـــربّ بعرســـه
يطـــالعها في شأنه كيف يفعـــلُ
ولا خـــالـــفٍ داريّـــةٍ متغـــزّل
يروح ويغدو داهـــنا يتكـــحّـــلُ[3]

- § ثانيا: يضمن لأم عمرو مقدارا أكبر من القوّة لأن الظاء واضـــح الهويـــة: "احتكاكي" بينما العين: "متوسّط" لا يملك موقفا مستقِلاّ وخاصا بل هو هجين وغامض الهوية مما لا يمكنّه من أخذ موقع مستقل وقوي.

فرغم محاولة الارتكاز على جهر العين للتغطية على العجز والحفاظ على إباء الصعلوك إلا أن الموقف العام لا يمكّنه من ذلك ويبقيه في الهامش.

لا ينفرد العين وحده بتصوير هذا الجانب المدهش من مشهد البين بل يسنده في ذلك فونيمات: القاف الذي يحلّ خامسا بنسبة: +39.19 % ،والكـــاف الثـــاني عشر بنسبة: +08.13 % والهمزة التاسع بنسبة: +17.21 % ؛فمخارجها العميقة: اللهاة،الطبق،الحنجرة[1] على الترتيب تضارع عمق مخرج العين وتؤدي دلالاته.

---

(1) ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري ، جــ:1،ص:160ــ161.

(2) ــ الكتاب، سيبويه ، جــ:4، ص: 4، ص:435.

(3) ــ ديوان الشنفرى، ص:57. أي إنه ليس بالرجل الذي يخضع للمرأة ولا بالذي يظل ملازما بيته متغزّلا بالنساء. لمزيد من الشرح يمكن العودة إلى: شرح لامية العرب، العكبري،تحـــ:محمد خيـــر الحلـــواني، دار الآفاق الجديدة،بيروت،ط1، 1983،ص:27-28. و: تفريج الكرب عن قلوب أهل الأدب في معرفة لاميـــة العرب، ابن زاكور الفاسي، تحـــ: د.علي إبراهيم كردي، دار سعد الدين، دمشق، ص:25،22- 26.

(1) ــ أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د.عبد الصبور شاهين، مكتبة الخـــانجي، القـــاهرة، ط1، 1987، ص:230.

هذا من حيث المخرج أما من حيث الصفات فإن صفتا القوّة فـي القـاف: الجهر[2] والانفجار السريع المفاجئ[3] حين تتضافران مع صفته المميّزة: القلقلـة والهتّة التي تلي انفجاره [4]، وتأخر اللسان عند نطقه[5] تعكس لنا جميعا عبر هذا التضافر موقف الشنفرى الصعلوك القوي عاجزا أمام بين امرأة ؛لأن الأوليين ــ الجهر والانفجار ــ صفتا قوّة[6] أما القلقلة فضعف لأنها اضطراب ونقـص إذ لا تكتمل شخصية القاف إلا بصُويْت يتبعه[7]وهو هتّة كزفرة القويّ العاجز، و تأخر اللسان كذلك إشارة ضعف.

وهكذا يُعيد فونيم القاف سمة [+قوي/ - قوي] مرّة أخرى بعد أن ظهرتْ في الظاء حين سلك الطرف الضعيف سلوك القويّ وها هي الآن تدلّ على تصرّف الطرف القوي تصرُّفَ الضعيف.

ويعزّز ذلك أن المسافة ما بين المزمار والجدار الخلفي للحلق يضغط عليها تكوّم اللسان إلى الخلف لتسجّل أضيق حجم لها وهو انقباض يقدّر من: 4 إلـى 5 مليمتر[8]، وهو ما يربط القـاف بالعين كما يعكس موقـف الشنفرى الحـرِج ؛إذ يَضيق أمامه المخرج وتنعدم الحيلة رغم كونه قويا في ذاته كرجل صعلوك فيقف عاجزا ويؤدي دورا سلبيا في المشهد.

أما فونيم الهمزة فإنه بصدوره من الحنجرة ،آلة الصوت كما يعبّـر عنهـا الخوارزميّ[1]،وبتأخر اللسان عند تشكيله وعدم قيامه بأي وظيفة في إنجازه[2]؛ إنه

---

[2] ــ الكتاب،سيبويه،جــ:4،ص:434.

[3] ــ الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس،ص:87. وإن سبب سرعة الانفصال في القاف أكثر من بقية الفونيمات يتأسس على أن العضوين المشاركين في تشكيله ــ اللهاة واللسان ــ عضوان مستقلان متمايزان متحركـان خلافا لبقـيّة الفونيمات الانفجارية الأخرى.

(4) ــ المقتضب،المبرِّد، تحـ: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت،1963 ، جــ:1، ص:196.

[5] ــ مدخل في الصوتيات،عبد الفتاح ابراهم، ص:99.

[6] ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري ،جــ:1،ص:160ــ161.

[7] ــ السابق، ص:161.

[8] ــ مدخل في الصوتيات،عبد الفتاح ابراهم، ص:99.

[1] ــ معجم المصطلحات العلميّة العربية، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1990، ص: 196.

[2] ــ مدخل في الصوتيات،عبد الفتاح ابراهم،ص:107.

بذلك يشير إلى العجز الذي يحرم الشاعر من أية قدرة على تغيير المشهد.فصدور هذا الفونيم من العمق: "الحنجرة" يمثّل قوّة لكنها غير متحرّكة لانسحاب اللســـان نحو الخلف " في وضع الراحة ممدّدا في الجزء السفيل من التجويف الفمـــوي"[3] مما يصوّر سكونا مثل ذلك الذي يمارسه الشنفرى (= الرجل = القـــويّ) أمـــام رحيل صاحبته.

ويقوم الجهد العضلي الشاق الذي يُنطق به الهمزة مقابلة ببقية الفونيمـــات العربية الأخرى[4] بإحداث انقباض في الحنجرة والحلق[5] يُجسّـــد انقبـــاض دور الشنفرى وسلبيته، ومن جهة أخرى يوحي الانفجار الحاســـم الســـريع بالرحيـــل المفاجئ الذي لم يترك مجالا للحركة والفاعلية رغم صفة الجهر التـــي لا يـــزال الشاعر يحاول من خلالها مراوغة الحدث والإصرار على كبريـــاء الرجـــل؛ أي الطرف القوي "عادة".

وآخر الداعمين للعين هو الكاف الذي يعتمد على انفجاره وهمسه[6] ليُعيـــدَ من جديد سمة: [+قوي/ - قوي] لأن الانفجار قوّة والهمس ضعف[7].

كما أن انفجار الكاف الطويل والقوي الذي يمتد على مساحة زمنية قدرها: 40 ميلي ثانية[1] يعطي زفيرا قويا يميّز هذا الفونيم كذلك الذي يصدر عن الشاعر

---

(3) ــ السابق، الصفحة نفسها.

(4) ــ الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص:90.

(5)ــ مدخل في الصوتيات،عبد الفتاح ابراهم، ص:107.

(6) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص:91.

(7) ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري ، جـــ:1، ص:160ــ161.

(1) ــ مدخل في الصوتيات،عبد الفتاح ابراهم،ص:145.

الذي يمثّل الطرف القوي العاجز خاصة وأنّ الكاف " يتأثر بالحركات المجـاورة تأثرا ملحوظا"[2] مما يسِمُه بضعف الشخصية صوتيا ليتطابق وشخصية الشـنفرى في مشهد البين الذي تصوّره هذه الوحدة النصيّة الأولى من التائية.

وهكذا شكّلت هذه الفونيمات الثلاث بدورانها في فلك فونيم العـين ملامـح المشهد الواصف لدور الشاعر المنفعل السلبي في مقابل مدار الظاء الذي شـغله فونيما الضاد والطاء مُقدِّما صورة المرأة الفاعلة الإيجابية.

بعد هاتين المجموعتين الأوليين يأتي فونيم الفاء الرابـع بنسـبة انزيـاح حضوري قيمته: + 48.90 % ليُجسّد بخصائصه النطقية لحظة البين التي تقـع خارج الذات كوقوع مخرج الفاء الشفوي الأسناني[3] نحو الخارج مقارنة بجميـع الفونيمات السابقة ؛حيث يؤدي اشتراك عضوي نطق متناقضي الطبيعـة، أسـنان صلبة و شفة سفلى ليّنة أي سمة: [+صلب/ - صلب] ، يؤدي هذا الاشتراك إلـى إبراز قُطبيْ المشهد الشعري:[أم عمرو /الشنفرى].

لكنه اشتراك مختلف عن ذلك الذي رأيناه في فونيم الظاء ، فهنا لا ينطبـق العضوان ولا يكونان منفصلين بشكل حاد واضح التباعد بل يدخلان فـي علاقـة معقّدة ؛علاقة تقع على حافة الاتصال والانفصال حين توضع" أطراف الثنايا العليا على الشفة السفلى ولكن بصورة تسمح للهواء أن ينفذ من خلالهـا ومـن خـلال الثنايا"[4].وهي ذات العلاقة التي تربط الشاعر بصاحبته لحظة البين؛ علاقة لا هي بالقطيعة لأن المرأة لا تزال في مرمى النظر قريبة وفي المتناول لكنها فـي ذات اللحظة تبتعد راحلة.

ليست طبيعة العضوين فقط هي التي تدّل بل إن وضعهما يقـدّم إيحـاءات دلالية هامة. فـوقـوع الأسنـان في الأعلى والشفة في الأسفـل يرسُم سمـة: [+عالٍ / -عالٍ] موحيا بعلوّ الطرف الصلب القويّ بطبيعته (= الأسنان العليا

---

[2] ــ السابق، ص:99.

[3] ــ علم الأصوات اللغوية – الفونيتيكا- ، د.عصام نور الدين، دار الفكر اللبناني، بيـروت،ط1، 1992، ص:218.

[4] ــ علم اللغة العام - الأصوات-، د.كمال محمد بشر، ص:118.

= الرجل) لكنه علوٌّ مُفرَغٌ من الفعالية لأنه طرف جامد غير متحرك لثبات الفكّ العلوي للفم . بينما الطرف السفليّ الضعيف المرن بطبيعته (= الشفة السفلى = المرأة) حيويّ فعّال لانتمائه للفكّ المتحرك.

وهكذا يتجلّى مشهدُ البين ــ عبر الفاء ــ كما يلي:الطرف القويّ سلبيّ، مقيّد وعاجز عن الحركة.أما الطرف الضعيف ففعّال، مُتحرّر ومُتحرّك يتّخذ القرار بنفسه ويُنّفذه ويتحرّك مبتعدا تاركا الطرف الآخر ثابتا مكانه لا يملك حلاّ ولا عَقدا ؛ لأنه مضطرب ليست له أدنى قدرة على التركيز بما يلتئِمُ مع تَبَعْثُرِ النفَس عند خروجه حين نطق الفاء موحيا بالبعثرة والتشتّت[1].

كما يكشِفُ الفاءُ أيضا إحساسَ الشنفرى في لحظة البين بانفلات سعادته من بين يديه ، وهو ما عبّر عنه قائلا:

.... فهبْها نعمةَ العيش زلّتِ[2]

أي ذهبت وانفلتت كانفلات الهواء بين الأسنان والشفة رغم اقترابهما من بعضهما، وكأنهما الأنامل التي تحاول القبض على تلك النعمة لكنها تنفلت وتمضي مبتعدة مُخلّفة حسرة وحزنا وعجزا يُقيّد طاقة الطرف القويّ ؛ فيتحوّل من القوّة إلى الضعف كضعف الطاقة المبذولة في نطق الفاء مقارنة بما يبذل في نطق الفونيمات الأخرى إذ تُقدَّر بــ: 0.08 ميكرowاط فقط[3] .

كانت هذه الدلالات التي يؤدّيها المخرج موْقعا وطريقة تشكيل عند نطق الفاء أما صفة الهمس ، التي تميِّزه عن سابقيْه : الظاء والعين[4] ، فتجسيد للسكون الذي يملأ المكان بعد أن كان طافحا بالحياة في أبهى حُللها: الهوى والشباب. إنّ نعمة العيش التي كانت تعطي الحياة معنى تتسرّب الآن من بين اليدين كتسرّب هواء الفاء عند الاحتكاك لتتْرك مكانها سكونا وصمتا يجسّدان حالة الشعر عند فراق الأحبة لمّا وقف حائرا في لحظة عجز عميقة.

---

(1) ــ خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عبّاس،ص:132.

(2) ــ ديوان الشنفرى، ص: 35.

(3) ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:96.

(4) ــ الكتاب، سيبويه ، جــ: 4 ، ص: 434.

ويدعم دلالات الفاء فونيم السين الذي يحلّ عاشرا بنسبة: + 14.88% ؛ إذ يشترك مع الفاء في :

- § التلاقي الطفيف بين عضوي نطق مختلفي الطبيعة: أسنان الفك العلوي والشفة السفلى في الفاء و: الاعتماد على أسنان الفكّين في السين[1].
- § بروز المخرج مقارنة بالظاء والعين.
- § الهمس والاحتكاك.

لكنّ ما جعل السين يتأخر عن الفاء هو افتقاده للتقابل:[+صلب/ - صلب] لأن المُكوِّنيْن من الطبيعة الصلبة، كما أن صفيره يُقلّل من فاعلية همسه في الدلالة على السكون الذي يُقيِّد المكان عند البين وبَعده.أما الفارق الكبير بين الجهد المبذول في نطق السين وذلك المبذول في الفاء ــ0.94 ميكروواط للأول و:0.08 ميكروواط للثاني[2] ــ فكفيل بإضعاف ملمح العجز عن بذل الشاعر أي جهد.

وإلى جانب السين يقوم فونيما الميم الثامن ترتيبا بنسبة: + 23.07% و الباء الحادي عشر بنسبة: + 14.65% بإسناد الفاء لقرب مخرجهما الشفوي منه[3] وذلك عبر بروز المخرج ، وإنما أخَّرهُما عنه بنسبة معتبرة جهرُهما[4] الذي يناقض الهمس وكون العضوين المشتركين في نطق كلٍّ منهما مُتماثِلَيْ الطبيعة ؛

---

[1] ــ يُرَكِّزُ هنا على الأسنان لأنها الموضع البارز لتسرّب الهواء حيث يكتسب السين صفته المُمَيِّزة وهي الصفير ؛ ومن أجل ذلك " يصف بعض الصوتيين المعاصرين الأصوات الصفيرية بأنها أسنانية وهذا الوصف لا يعني أن موضع نطقها هو الأسنان، ولكن يعني أن للأسنان أهمية بالغة في نطق هذا الصنف من الأصوات". (الأصوات اللغوية ــ رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية ــ، سمير شريف استيتية،ص:160).

ولذلك قال ابن سينا في السين "... لكن الاعتماد فيه على الفُرج التي بين الأسنان بتمامها". (أسباب حدوث الحروف،ابن سينا،تحـ:يحي مير علم و محمد حسان الطيان،دار الفكر،دمشق،ط1، 1983، ص: 119 - 120).

[2] ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني ، ص:96.

[3] ــ علم الأصوات اللغوية ــ الفونيتيكا ــ ، د.عصام نور الدين، ص:218.

[4] ــ الكتاب، سيبويه، جـ:4، ص: 434.

أي الشفتان ، كما أنّهما يلتقيان في تلامس واضح بزمّهما في الميم و بضغط قويّ لهما في الباء[1] خلافَ ما يحدث في الفاء والسين.

ولعلّ ما جعل الميم أقرب إلى المركز ؛ أي الفاء مقارنة بالباء هــو انفــلات الهواء فيه من خلال الأنف[2] كما انفلاته ممّا بين الشفة السفلى والأسنان العليا في الفاء؛ لأن انفجار الباء[3]حين يُضاف إلى جهره لا يُوفِّر له نصيبا مــن الحظــوة لحمل الدلالة يدنيه من فونيم الفاء المركزي في هذه المجموعة.

---

(1) ــ لقد لاحظ ابن سينا بدقّته المعهودة الفرق بين التقاء الشفتين في الميم والتقاؤهما في الباء. (انظر: أسباب حدوث الحروف،ابن سينا، ص: 125).

(2) ــ علم الأصوات، حسام البهنساوي، ص: 63.

(3) ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي ، ص: 50.

2.الانزياح الغيـابي ودلالاته:

كان ذلك الدور الدلالي للفونيمات التي حقّقت انزياحا حضوريا أبرَزَها إلى السطح. أما الآن فيُتَّجه إلى تلك التي انزاحت غيابيا لتشُدَّ الخيوط الخلفيــة لنســيج النص حائلة دون ترهّله وانحلال عقده، وقد توزّعت كما يلي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	غ	0.82	0.00	- 0.82	- 100 %
02	خ	0.43	0.00	- 0.43	- 100 %
03	ث	0.34	0.00	- 0.34	- 100 %
04	ح	1.76	0.59	- 1.17	- 66.47 %
05	ذ	1.40	0.64	- 0.76	- 54.28 %
06	ش	1.34	0.69	- 0.65	- 48.50 %
07	ن	10.49	5.72	- 4.77	- 45.47 %
08	هـ	4.51	2.66	- 1.85	- 41.01 %
09	ر	4.59	3.16	- 1.43	- 35.15 %
10	ج	1.83	1.28	- 0.55	- 30.05 %
11	ص	0.79	0.59	- 0.20	- 25.31 %
12	و	5.68	4.49	- 1.19	- 20.95 %

13	ز	0.85	0.69	-0.16	-18.82 %
14	ي	5.01	4.45	-0.56	-11.17 %
15	ل	10.67	10.28	-0.39	-03.65 %
16	د	3.39	3.31	-0.08	-02.35 %

إن الفونيمات التي تحتل قمّة الجدول هي تلك التي سجّلت انزياحا غيابيا تامـــا؛ أي نسبة: 100 % وهي: الغين والخاء والثاء.والذي يجعل الغين يغيب تماما عن البناء الصوتي لوحدة البين هو ذلك التضافر بين غور مخرجه[1] وتوفّر الرطوبات فيه[2] وهو تضافر موحٍ بالليونة والرواء اللذان لا يتوفران في المشهد؛ فالبين قفرٌ نفسيٌّ وتصـــحُّرٌ روحي يمتدّ إلى أعماق الشاعر فيسلبها " نعمة العيش"، وهو ما لا يناسب طبيعة الحدث ولا طبيعة العلاقات بين الطرفين لأنها تتجه إلى جفاف بعد الرواء.

وذات الدلالة تنسحب على فونيم الخاء الذي لا يفترق عن الغين إلا بـــالهمس[3]، كما تنسحب أيضا على فونيمي الشين والجيم السادس والعاشر على التتالي لما يتوفّران عليه من رطوبات حين نطقهما[4].

أما الثاء فإنه يسجّل هذه النسبة التامة من الغياب لأن حضوره لن ينســجم مـــع سيطرة الظاء على المشهد ؛فهو يشترك معه في المخرج لكنّه يختلف عنه في الإطبـــاق

(1) ـــ الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات،دار الآفاق ، الجزائر،ص:88.

(2) ـــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:74.

(3) ـــ الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص:88.

(4) ـــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:75، 118ـــ119.

(5) ـــ أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د.عبد الصبور شاهين، ص:226.

والجهر [5]. كما أنه يتميّز بضعف اندفاع الهواء فيه مقارنة بالظـاء ؛ لأن نقطـة تسرّب الهواء في هذا الأخير أكثر ضيقا[6].

وهكذا تختلّ تلك التقابلات المتوازنة التي تجلّت في الظـاء بـين طـرفين أحدهما قوي والآخر ضعيف لصالح الملامح الضعيفة في حالة الثاء وهو مـا لا يلائم المشهد ويجعل غياب هذا الفونيم أكثر فائدة.ولعلّه مما يزيـد هـذا التحليـل مصداقية أن فونيم الثاء ينقص غيابه إلى: - 14.70 % فقط في الوحدة الثانية ثم يدخل مجال الانزياح الحضوري في الوحدتين الثالثة والرابعة وكلّها وحدات تتميّز بالدفء والتماسك في العلاقات خلاف ما يحدث في وحدة البين هذه.

ويساند الثاء قريبه الذال الذي يحلّ خامسا بانزياح غيابي قدره:- 54.28 % لأنه لا يتميّز عنه إلا بالجهر[1]، وهذا ما أدناه من الظاء وجعله لا يحقق انزياحـا غيابيا تاما كالثاء لأنه لا يهدم تلك التقابلات التي لوحظت في الظاء لكنه ـ فقط ـ يُرجّح كفّة الملامح الضعيفة بقدر لا يؤهّله لتسجيل انزياح حضوري.

وفي الرتبة الرابعة يسجّل الحاء أكبر انزياح غيابي جزئـي:- 66.47 %، والحاء هو النظير المهموس للعين[2]، ويبدو أن همسه هذا غير ملائم لأن تضافر الهمس مع الاحتكاك وعمق المخرج الواقع في الحلق [3]يوحي بـانفراجٍ وسـعة وارتياح خاصة إذا أضفنا إلى ذلك أن تضييق الحلق في العين يبلغ: 2.6 ملم ،أما في الحاء فهو أوسع بضعفين تقريبا إذ يبلغ :7.6 ملم[4] .إذا فهذه الدلالـة علـى الراحة والاتساع لا تتفق وطبيعة المشهد المتأزم وضيق الأفق بل انسـداده أمـام الشاعر حين رحيل صاحبته.

---

[6]ـ إن إطباق الظاء يجعل اللسان ينسحب أكثر نحو الخلف منه في الثاء المنفتح مما يمنح طـرف اللسـان مساحة أكبر في نطق هذا الأخير،وهو ما يعني أن سرعة اندفاع هواء الظاء أكبر من سرعة انـدفاع هـواء الثاء.

[1]ـ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية،د.عبد الحميد محمد أبو سكين،ص:113.

[2]ـ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:131.

[3]ـ علم اللغة العام ـ الأصوات ـ ، د.كمال محمد بشر، ص:121.

[4] ـ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:103.

وغير بعيد عن الحاء مرتبة ودلالة يحل فونيم الهـــاء بانزياح غيابي قدره: - 41.01 % ؛ فهو أيضا فونيم مهموس احتكاكي غائر المخرج واسعُه لأننـــا لا نكاد نحدث تضييقا محسوسا في الحنجرة عند نطقه إذ يقوم نطقه على فتح مجرى الهواء لا على إغلاقه كما هو معتاد في الصوامت[5].

وما جعل الهاء يسجّل نسبة انزياح غيابي أقل من الحاء هو أنّ هذا الأخير مقابل للعين الثاني حضورا فكان لا بدّ من إبعاده بأكبر قدر ممكن حتى لا يـــؤثّر سلبا على المشهد .وأيضا لأن مقابل الهاء جهرا وانفجارا ،أي الهمزة[6] ، يحقـــق نسبة انزياح حضوري أقل بكثير من العين فلا يُخشى اقترابه من المشهد.

أما فونيم النون فيأخذ المرتبة السابعة بانزياحه الغيابي البالغ: -45.47 % لأنه لا يمكن أن يؤدي دورا حضوريا كرفيقه الأنفي:"الميم" بسبب وقوع مخرجـــه نحو الداخل مقارنة بمخرج هذا الأخير؛ إذ مخرجه التقاء طرف اللسان باللثة[1] أما الميم فــ:" مما بين الشفتين"[2]، ولذلك لا يمكنه الدلالة على ما يحدث في الخـــارج فالميم بذلك أجدر.

ومما يلفت الانتباه غياب: النون والراء واللام وهي فونيمات مائعة[3]، ولعلّ ذلك عائد إلى طبيعة نطقها التي تمزج بين ملامح الانفجار والاحتكاك؛ فــ:

- في النون :يلتصق طرف اللسان بالثنايا العليا بينمـــا يتســـرّب الهـــواء عبـــر الأنف[4].
- وفي الراء: يُحبس الهواء ثم يطلق بسرعة مرّات متتالية[5].

---

(5) ــ السابق، ص:104.

(6) ــ أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د.عبد الصبور شاهين، ص:230.

(1) ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي ، ص: 72.

(2) ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص:433.

(3) ــ الأصوات اللغوية ــ رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية ــ، سمير شريف استيتية،ص:161.

(4)ــ الألسنية العربية ــ 1 ــ، ريمون طحان ، ص:46.

(5)ــ علم اللغة ــ مقدّمة للقارئ العربيّ ــ ، د. محمود السعران، ص:171.

(6) ــ علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي ، ص: 67.

(7) ــ همع الهوامع، السيوطي، جــ:6، ص:299.

- أما في اللام: فيُقطع مسار الهواء بالتصاق طرف اللسان باللثة لكنّه ينفلت عبر جانبي اللسان[6].

إن هذا النطق المزدوج المازج بين ملامح قوة وملامح ضعف في ذات اللحظة كان الأجدر به أن يدور بهذه الفونيمات الثلاث في فلك الظاء ؛ لكن عدم حيوية دور اللسان فيها و غؤور مخرجها مقارنة بمخرج الظاء جعل حضورَها غير مناسب للمشهد ، فكان وَقْعُ غيابها أعمق وأرقّ.

في المنزلة الحادية عشر يجيء الصاد بانزياح غيابي نسبته:- 25.31 % خلافا لبقية الفونيمات المطبقة التي سجّلت انزياحا حضوريا عاليا ، الظاء المتصدّر والطاء والضاد،وذلك لتميُّزه عنها بالصفير[7] ؛ أي الاحتكاك القوي فالاحتكاك في الظاء ضعيف جدا مقارنة باحتكاك الصاد القوي[1] ، وهو ما لا يؤهل احتكاك الصاد القوي لمقابلة صفة قوة كالجهر في الظاء. فإذا كان احتكاك الظاء صفة ضعف له في مقابل جهره فإن احتكاك الصاد ليس كذلك، كما أنه لا يوجد ملمح في الصاد يقابل احتكاكه كملمح قوّة لأن الصاد مهموس أصلا[2].

ومن جهة أخرى يخالف الصاد فونيم السين شريكه في المخرج والهمس والصفير[3] بتسجيله انزياحا غيابيا، وهو ذات السلوك الذي يقوم به ثالثهما الصفيري: الزاي[4]. ولعلّ السبب في ذلك وجود ملمحي قوّة في الصاد والزاي ؛ تفخيم الأول وجهر الثاني[5] وهو ما لا يلائم دور السين فكان عليهما أن ينسحبا

---

(1) ــ الأصوات اللغوية، إبراهيم انيس، ص:25.

(2) ــ المقتضب، المبرد، جــ:1، ص:195.

(3) ــ أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د.عبد الصبور شاهين، ص:228.

(4) ــ علم الأصوات اللغوية – الفونيتيكا- ، د.عصام نور الدين، ص:234.

(5) ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي ، ص: 66،64.

(6) ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4 ، ص:433.

(7) ــ الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 43. و: الأصوات اللغوية ــ رؤية عضوية ونطقية وفيزيائيةــ، سمير شريف استيتية،ص:164.

من الواجهة الفونيمية لهذا المشهد لأن حضورهما لا يخدم جماليته ويؤدي دلالات تؤثّر سلبا على تماسكه وتكامله.

ويتلو الصاد فونيم الواو الشفوي في الرتبة الثانية عشر مسـجّلا انزياحـا غيابيا قيمته: - 20.95 % ، وهو هنا يخالف فـونيم الفـاء الشـفوي الأسـناني وفونيمي الميم والباء لاعتباره من مخرجهما[6]. لكن يبدو أنّه لا يرتكز في غيابـه هذا إلى مخرجه وإنما إلى سمته التي تميّزه رفقة فونيم الياء الصامت،الذي يحـلُّ رابع عشر: - 11.17 % ، وهي سمة الانتقالية أو الانزلاقية حيث يبدأ نطقهمـا باتخاذ الوضع المناسب لتشكيل نوع من الضمة في الواو ونوع من الكسـرة فـي الياء ثمّ ينتقل و ينزلق بسرعة من هذا الوضع إلى حركة أخرى[7]؛ وهذا الانتقال والانزلاق السريعين من وضع إلى آخر لا يناسبان الانفصال بين وضعي الشاعر وصاحبته.

كما أن الواو الذي يقع مخرجه نحو الخارج: الشفتان ، يوحي عبر استدارة الشفتين فيه[1] بانضمامٍ وتضييقٍ في الخارج الذي يُمثِّل أم عمرو وهـو معـاكس لحركة الأحداث حيث إن هذه المرأة تتجه برحيلها نحو مجال منفتح.وكذلك يحمل الياء الذي يقع مخرجه صوب الداخل مقارنة بالواو[2]، وهو إذن أجـدر بتمثيـل الشاعر، يحمل سمات معاكِسة لطبيعة المشهد لأنه يتميّز بانفتاح وانفراج الشـفتين الدال على انفتاح الأفق أمام الشنفرى.

وآخر الفونيمات في قائمة الانزياح الغيابي هو الدال ، قرين الطاء والتـاء، بنسبة:- 02.35 %.ويأتي غيابه خلاف قرينيه خادمـا للمشـهد لأن انفتاحـه لا يساعده على الاقتراب من الدور الدلالي الطاء نظيره المطبق[3] ، كما أن جهـره

---

(1) ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:84.

(2) ــ الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، ص:88ــ89.

(3) ــ الكتاب، سيبويه،جــ:4 ، ص:436.

لا يدنيه من دور التاء نظيره المهموس[4]؛ وهكذا وقع ممزّقا بين دوريهما لكنه لم يقع بعيدا لأن نسبة غيابه الضئيلة جدا تجعله على وشك الحضور.

وهكذا أسهمت الفونيمات جميعا في بناء وحدة البين سواء بتحقيق انزياح حضوري يجعلها تُشكِّل الجزء الناتئ من المشهد ، أو بانزياحها الغيابي الذي يمنحها دور الجزء الغائر.والمشهد في حاجة إليهما معا كي يعكس صورة المرأة التي لم تأبه بالأعراف والتقاليد واتخذت قرارها بنفسها دون إبلاغ جاراتها؛ أي العلاقات الاجتماعية، أو صاحبها : الشنفرى ؛ أي العلاقات الشخصية، وتركت الجميع مذهولين دون جواب لما قامت به.

إنها الصورة ذاتها التي تُحيل بشكل ما إلى حادثة انتهك فيها الشنفرى الأعراف والتقاليد الراسخة في المجتمع العربي حين قتل حرام بن جابر ــ قاتل أبيه ــ في الحرم خلال موسم الحجّ، وهي الحادثة التي نسب إليها مؤرخو الأدب ورواته إبداع هذه القصيدة فقد جاء في الأغاني أن الشنفرى:" ... قدِم منى وبها حرام بن جابر، فقيل له: هذا قاتل أبيك فشدّ عليه فقتله"[1].

---

[4] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ ، د.كمال محمد بشر، ص:102.

[1] ــ الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، جــ:21، ص:207. ولقد كان للحج مكانا وموسما حرمةٌ لا تكاد تضاهيها حرمة حتى إن العرب كانت تفتخر بذلك فها هو النعمان بن المنذر يقول عن العرب في مناظرته كسرى أنو شروان: "وأما دينها وشريعتها فإنهم متمسّكون به حتى يبلغ أحدهم من نُسكه بدينه أن لهم أشهرا حرما وبلدا محرّما ، وبيتا محجوبا ، ينسكون فيه مناسكهم، ويذبحون فيه ذبائحهم، **فيلقى الرجل قاتل أبيه أوأخيه،وهو قادر على أخذ ثأره وإدراك رغمه منه، فيحجزه كرمه ويمنعه دينه عن تناوله بأذى**" (جواهر الأدب، السيد أحمد الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت، جــ1 ، ص:226) وفي ضوء هذا النص للنعمان بن المنذر يمكن أن تتكشّف لنا أكثر خطورة الانتهاك الذي قام به الشنفرى.

ب.الصوائت ودلالاتــها:

بعد استعراض دور الصوامت في الدلالة يحين الآن دور الصوائت ليُتبــيَّن ما تحمل من دلالات في طوْرَيْ الانزياح الحضوري والغيابي.

1.الانزياح الحضوري ودلالاته:

الصوائت التي تحقّق انزياحا حضوريا في وحدة البين هي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	الألف	55.78	67.61	11.83+	+ 21.21 %
02	الفتحة	63.70	76.55	12.85+	+ 20.17 %

ينطلق الجدول بصائت الألف الذي يحقّق نسبة: + 21.21 %، ويُفضي هذا الفونيم إلى فضاءٍ من الدلالات العميقة التي تحملها هذه الوحدة ؛ إذ تقــوم ســـمة الأمامية فيه بترسيخ دلالـــة التقدّم لأن اللسان في الألـــف يتقدّم نحـــو الأمـــام[1] ــ كتقدُّمه في الظاء الصامت الأول حضوريا ــ وهو ما يلائم اتجاه المرأة صوب

[1] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:111.

الأمام مبتعدة بحركة الرحيل عن الشاعر متقدّمة مكانيا ، وقيميا أيضا لأنها تســلك سلوكا تحرّريا مخالفا لما يُعرَفُ عن المرأة في تلك الحقبة. وتقدّم اللسان في الألف كبير[2] كحال تلك المرأة تجاه الشاعر ومكان وقوفه عاجزا،وتجاه قيم مجتمعها؛ إنّ في ذلك التقدّم تجسيد لجرأة امرأة جَسورٍ ترحل بمفردها دون إعلام جيرانهــا ولا صاحبها.

ومن جهة أخرى تؤثّر سمة الانفتاح التي في الألف بالتأكيد على انفتاح أفــق هذه المرأة:

- انفتاحٌ ماديٌّ على مستوى المكان لأنها تتّجه نحو أفق مفتوح عبر حركة الرحيل.
- وانفتاحٌ نفسيٌ لأنها قويّة الشخصية تعرف ماذا تفعل ولم تكن بحاجة إلى استشارة الآخرين أو حتى إبلاغهم.
- وأخيرا انفتاح قيميّ يرتكز على إفساح المجال لأفكار مُخالِفة بــالظهور والتحقُّــق العمليّ وإن كانت على جانب كبير من الجرأة كأفكــار الشــنفرى ذاتــه وأفكــار عصبته،وأيضا كقتله رجلا محرما.

أما سمة الإسماع العليا التي يتّسم بها الألف[1] فتتكفّل بتكملة اللمسات الأخيرة من المشهد ، وهي تكملة مزدوجة:

- أولا:تجسيد قوّة هذه المرأة التي لفتت الانتباه إليها بقوّتهــا وجرأتهــا، وبإجبارهــا الآخرِين على الإصغاء إلى وجهة نظرها للعلاقات الاجتماعية بفعلهــا لا بقولهــا. والفعل أبلغ من القول وهو ما يلائمُه أعظم الفونيمات ، صوائتا وصــوامتا ، قــوّة إسماع.
- ثانيا: تجسيد ضعف الشاعر الذي احتواه العجز فلم يستطع القيام بأي ردّ فعل وكلّ ما كان لديه هو مُجرّد الصراخ بصوتٍ عالٍ تعبيرا عمّا ضاع منه من سعادة ونعمة قائلا: فواكبــدا على أميمة بعدمــا طمعت، فهبها نعمة العيش زلّتِ[2]

لقد كانت قوّة الإسماع العليا في الألف خطّا فاصلا بين فاعلية المرأة التي تركت هذا الخطّ خلفها منتقلة من فاعلية الصوت إلى فاعلية الحركة[3]، وبين انفعالية الشــاعر

[2] ــ علم الأصوات اللغوية، بسام بركة ، ص: 132.

[1] ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص: 82 (مدرّج يسبرسن).

[2] ــ ديوان الشنفرى، ص:35.

الذي كان على الضفّة الأخرى عاجزا عن اجتياز ذلك الخطّ مكتفيا بالصراخ والعويل لأنه الطرف الضعيف.

وإلى جانب الألف حقّق صائت الفتحة انزياحا إيجابيا هو الآخر،وقيمته: + 20.17 % ليحُلّ ثانيا غير بعيد عن الألف الذي لا يكاد يختلف عنه إلا من حيث طول مدّة النطق؛ " لأن الألف الممدودة المصوّتة تقع في ضعف أو أضعاف زمان الفتحة "[(4)]، وبسبب هذه المشابهة البليغة يحمل الفتحة كافّة الدلالات التي ينضخ بها الألف.

ولقد تقدّم الألف عن نظيره القصير لأنه أبلغ في الدلالة على التقدّم والقوّة والانفتاح رغم اشتراكه والفتحةَ في كلّ أولئك، وعلّة ذلك طول الزمن المستغرق في نطقه وهو ما يُعدُّ عامل قوّة إضافي له يمنحه الأولوية في التصدّر ضمن ثنائية:طويل / قصير.

[(3)] ــ إن فاعليّة الصوت أقلّ من فاعليّة الحركة،وهو ما تضمّنه حديث الرسول صلى الله عليه وسلّم عن التغيير حين قال: " من رأى منكم منكرا فليغيّره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان". (فيض القدير، المناوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1972، جـ:6، ص:130).

[(4)] ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا ، ص: 85.

2.الانزياح الغيـابي ودلالاته:

اقتصر جدول الحضور على صائتين فقط ويبدو جدول الغياب أثرى لأنــه يضمُّ أربعة هي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	الضمّة	15.01	07.86	07.21-	% 48.03 -
02	الياء	37.34	26.12	11.22-	% 30.04 -
03	الكسرة	21.36	15.57	05.79-	% 27.10 -
04	الواو	07.25	06.25	01.00-	% 13.79 -

إذا كان الانزياح الحضوري قد بدأ بالألف فإن جدول الانزياح الغيابي يتصدّره الضمّة بنسبة: - 48.03 % ، وهو صائت قصير خلفي مغلق[1] يُشكّل أنســب نقــيض للألف كما يُبيّنه الجدول التالي:

[1] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:75.

مستدير	طويل	منفتح	أمامي	
-	+	+	+	الألف
+	-	-	-	الضمّة

فخلفيّة الضمّة وانغلاق مخرجه مقارنة بالألف لا تناسب حركيّة مشهد البين التي تتّجه نحو الأمام والانفتاح، وقصرُه لا يتّسق وفسحة المكان الذي ينتج عن الرحيل، أما استدارة الشفتين فإشارة أخرى إلى انغلاق يبدو المشهد في غنى عنه.كما أن الضمّة أقلّ إسماعا من الألف والفتحة[2] وهو ما أحاله إلى هذا الموضع في شبكة الحضور والغياب للوحدة النصيّة الأولى من التائية.

إن شكل الفم عند النطق بالضمّة يكون بيضويّا مما يخلق حجرة رنين تعطي هذا الفونيم بعضا من القيمة التفخيميّـــة[3] التي توحي بالدفء، وهــذا الدفء مناقض لجفاف العلاقات التي تحكم أطراف هذه الوحدة النصيّة الأولى.ومن أجــل ذلــك ســجّل الضمّة صدارة في الانزياح الغيابي ليُعمّق دلالات حضور نقيضه الألــف الــذي يتصدّر جدول الانزياحات الحضورية في تناسق لافت ومثير للإعجاب.

وفي فلك الضمّة يدور نظيره الطويل: الواو[1] الذي يحلّ أخيرا في المرتبة الرابعة بانزياح غيابي قيمته: - 13.79 % ليؤدي ذات الدلالات ويُعمّقها، ولعلّ ما جعله يتأخر كثيرا عن الضمّة هو اشتراكه والألف في الطول ممـــا أبعـــده عـــن الصدارة ؛ بل وأبعده عن الضمّة كثيرا ليكون في آخر الجدول حتّى يحول بينهما الياء والكسرة كي لا يُفسد وجود الواو جوار الضمّة تقابل هذا الأخير سلبا مـــع الألف وذلك من أجل التركيز على تناقض الصـــائتيْن المتصـــدّريْن مـــن جهـــة السمة:(طويل / قصير).

---

[2] ــ اللغة وعلم النفس، د.موفّق الحمداني،ص: 82 (مدرّج يسبرسن).

[3] ــ في الضمّة حجرتا رنين: شفوية و فمويّة. تقوم الأولى بإبعاد هذا الصائت عن الحدّة وتتّجه به حثيثـــا صوب الانخفاض ضمن ثنائية: حاد / خفيض ، حيث يسجّل الضمة الخفيض تردّدا مقـــداره 800 هرتـــز للغرفة الثانية مقابل 2300 لصائت لكسرة الحاد ؛ وبذلك يكتسب الأول نوعا من القيمة التفخيمية. (انظـــر: مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:137).

[1] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:75.

إن سمات الضعف التي يجسّدها الضمة والواو من تكــوّم اللســان نحــو الخلف، انغلاق المجرى بشكل ملحوظ مقارنة بالألف، واستدارة الشفتين؛ كل هذه السمات تعكس دور الشنفرى موقعا وموقفا. إنه من حيث الموقع فــي الخلــف لا يظهر تماما وكأنما هو مُنسحبٌ كاتجاه اللسان نحو الخلف.أما من حيث الموقــف فهو عاجز لأنّ الأفق أمامه مغلق ويمتلكه إحساس بخسارة كلّ طيّبات هذه الحياة، كما أن استدارة الشفتين نوع آخر من الانغلاق بل مبالغة فيه تؤكّد عجز الشنفرى وتُعمّقه.

بعد الضمة القصير يحلّ ثانيا صائت طويل هو الياء بانزياح غيابي قــدره: - 30.04 % ليحمي المشهد من سمة الانغلاق[2] كما في الضمّة والواو ومن قلّــة إسماعه ــ مثلهما ــ مقارنة بالألف[3]، وكذلك ليُبعد سمة انفراج الشفتين الشــديد عبر انكسار الشفة السفلى[4] لأن الوحدة لا تقوم على الانكسار والانهزام بل تُركّز على بروز قوّة المرأة ، أما ضعف وانكسار الشاعر فذلك في الخلف نجده ضمنا لا علنا.

وما جعل الياء أقل غيابا من الضمة هو اشتراكه والألف فــي الطــول و الأمامية[1].

وفي ذات إطار الياء يندرج مجيء نظيره القصير:الكسرة[2] خلفــه ثالثــا حاملا الدلالات ذاتها من انغلاق وانكسار.

وهكذا أدّت الصوائت قصيرُها وطويلُها دورَها في بنــاء نســقٍ صــائتي متماسك يصف الأبعادَ الأساسَ للمشهد الشعريّ الذي ترسمه وحدة البين من ابتعاد نحو الأمام وانفتاح على أفكار جديدة على الوسط الاجتماعي جريئة علــى نســيج

---

(2) ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.

(3) ــ اللغة وعلم النفس،د.موفّق الحمداني، ص:82(مدرّج يسبرسن).

(4) ــ وكان أبو الأسود قد لا حظ ذلك الانكسار في الشفة السفلى عند نطق الكسرة. (انظر: معجم الأدبــاء، ياقوت الحموي، جــ:4، ص: 1466).

(1) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:74.

(2) ــ السابق، الصفحة نفسها.

قيمه وأعرافه وقوّة في الشخصية غير معهودة، كلّ ذلك مقابل ضعف وانســحاب وانكسار تسِمُ الشنفرى موقعا وموقفا.

ثالثـا.الصوت والدلالة في وحدة الغزل:

بعد معاناة البين وانهيارٍ تحت وطأة ظمأٍ روحيّ هاهو الشاعر يعود إلى مناهل قديمة ليرتوي ــ ولو هنيهة ــ وذلــك بتذكّر لحظـــات غزل دافئة جمعته بأم عمرو سجّلها لنا في الوحدة النصية الثانية من التائية على امتداد عشرة أبيات؛ من البيــت الخامس حتى الرابع عشر، يقول فيها:

فيـــا جـــارتي وأنتِ غير مُليــمةٍ

إذا ذُكــرتُ ولا بـــذات تَقَــلَّـــــتِ

لقد أعجبتْني لا سقــوطا قناعهـــا

إذا مـــا مشـــت ولا بذات تلــفُّــتِ

تبيتُ بُعيْد النوم تهــدي غبوقهـــا

لــجـــاراتهـــا إذا الـــهديّـــة قلّـــتِ

تحُـــلّ بمنجـــاة مـــن اللّوم بيتَهـــا

إذا مـــا بيـــوت بالمذمّـــة حُلّـــتِ

كأنّ لهـــا في الأرض نِسيـــاً تقصّهُ

علـــى أَمِّهـــا وإن تكلّمـــك تبلـــتِ

أميمةُ لا يخزي نثـــاهـــا حليـــلَهـــا

إذا ذُكِـــر النسوان عفّـــت وجلَّـــتِ

إذا هـــو أمســـى آب قُـــرّة عينـــه

مآب السعيـــد لم يَسَـــلْ أين ظلّـــتِ

فدقّت وجلّـــت واسبكرّتْ وأُكمِلَـــتْ

فلوْ جُنَّ إنســـان من الحُسنِ جُنَّـــتِ

فبتنـــا كأن البيْـــت حُجّـــر فوقنـــا

بريحـــانة ريحـــت عشاءً وطلّـــتِ

بريحـــانة من بطـــن حليـــة نوّرَتْ

لها أرجٌ ما حولهـــا غير مُسنِـــتِ[1]

أ.الصـوامـت ودلالاتــهـا:

1. الانزياح الحضوري ودلالاته:

وتتوزع الفونيمات الصامتة في هذه الوحدة النصية الثانية،وحدة الغزل، كما يلي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	هـــ	4.51	10.33	5.82+	+ 129.04 %
02	ذ	1.40	3.19	1.79+	+ 125.85 %
03	ج	1.83	2.89	1.06+	+ 81.53 %
04	ظ	0.15	0.27	0.12+	+ 80.00%
05	ح	1.76	2.58	0.82+	+ 46.59 %

(1) ــ ديوان الشنفرى، ص:35-36.

06	ك	1.23	1.78	0.55+	% 44.71 +
07	س	2.15	2.91	0.76+	% 35.34 +
08	ط	0.61	0.81	0.20+	% 32.78 +
09	ت	10.50	12.83	02.33+	% 22.19 +
10	ن	10.49	11.78	1.29+	% 12.29 +
11	ل	10.67	11.89	01.22+	% 11.43 +
12	ق	2.73	3.02	0.29+	% 10.62 +
13	غ	0.82	0.84	0.20+	% 02.43 +
14	ب	5.05	5.13	0.08+	% 01.58 +

تبدأ قائمة الانزياح الحضوري في وحدة الغزل هذه بفونيم الهاء الذي يحقق نسبة: + 129.04 %، وهي انطلاقة دالة لأن الهاء بعمق مخرجه الموجود في الحنجرة[1] يُحيل إلى الذات، إلى أعماق الشاعر وكونه الداخلي، كما يحيل إلى الكون الخارجي أيضا؛لأن الحنجرة آلة الكلام، والكلام آلة الانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل. فالذات هذه المرّة تتمتع

بالراحة بالهدوء كراحة الوترين الصوتيين عند نطق الهاء المهموس[1] لأن المرأة الآن على صلة متينة بالشاعر فهاهو يحقّق إعجابه بها ويرتاح لوجوده معها ولتعاملها مع جاراتها ومحيطها.

وفي ذات الإطار الدلالي يندرج فونيم الحاء الذي ينزل خامسا بانزياح حضوري قدره:+46.59% ؛لأنه فونيم عميق المخرج ــ حلقي ــ احتكاكي مهموس[2].لكن الهاء أخذ الصدارة لكونه أعمق مخرجا فهو حنجري والحاء حلقي، والمخرج فيه أوسع مما يعطيه قوّة في الدلالة على أعماق الشاعر وذاته.

---

[1] ــ علم اللغةــ مقدمة للقارئ العربي ــ، د.محمود السعران، ص: 179.

[1] ــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:83.

[2] ــ علم الأصوات العام، بسام بركة، ص: 126.

بُعيْد الهاء يجئ فونيم الذال ثانيا بانزياح حضوري نسـبته:+125.85% ، والذال فونيم أسناني احتكاكي مجهور[3] يتميز عن الهاء بجهره ووقوع مخرجه بعيدا نحو الخارج و بدور اللسان في تشكيله.

إنه يدلّ بمخرجه الأسناني عمّا يقع بين الذات ومحيطها مـن تفاعـل لأن مخرجه ليس بالعمق الذي كان عليه مخرج الهاء. إن ما يربط الذات بمحيطها في هذه الوحدة مختلف جدا عمّا كان في وحدة البين؛ إنهـا علاقة:

- تماهٍ بين الشاعر وصاحبته لأن المرأة الآن في طور طبيعي هو اللين والرقّـة بعد أن كانت قويّة في وحدة البين.ولهذا جاء الذال هنا متقدّما بدل الظـاء لأن الذال ألين من الظاء وأضعف[4].
- علاقة تهتزّ لها الذات فخرا كاهتزاز اللسان الخفي في أثناء نطق الذال[5].
- علاقة تجعل صاحبها يجهر بها ويُعلم بها الغير كما يفعل الشنفرى حين يُقـدّم مشهد الغزل وكأنه يرويه لجارته ، وجارتها أيضا؛إنه يجهر بصفات صاحبته ومزاياها، لكنه جهر يفضي به إلى امرأة وليس إلى رجال ولذلك ارتكز النص على فونيم الذال ذي الاهتزاز الخفيّ مقارنة باهتزاز الراء والـزاي الظـاهر؛ لأنه فخر في نطاق ضيق يظلّ خفيا بين النساء فقط[*] .

ويقوم هذا الاهتزاز بدور آخر وهو تجسيد تلك السعادة التي تَسَرَّبُ في كيـان هذا الرجل بسبب معاملة وأخلاق وجمال تلك المرأة فهو يؤوب إلى بيته:

.... مآب السعيد لم يَسَلْ أين ظلّتِ[1]

وما يزيد التحليل السابق توكيدا هو الانزياح الحضوري الذي اقتصر فـي هذا الفونيم على وحدة الغزل والوحدة الأخيرة التي تتمحور حول دلالـة الفخـر

---

[3] ـــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:127.

[4] ـــ لأن الظاء النظير المطبق للذال، فالظاء (+ مطبق) والذال (- مطبق)، والإطباق صفة قوّة بينما الانفتاح صفة ضعف. (انظر: النشر في القراءات العشر، ابن الجزري ،جـ:1،ص:161).

[5] ـــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، 81.

[*] ـــ يُلاحظ أن الشنفرى دخل مجتمعا أنثويا ثم سيصف تأبط شرا بـ: "أم عيال"، كما أن روي النص هـو التاء ؛ ربما يرتبط ذلك برفضه قيم القبيلة وهي قيم وضعها الرجال.

[1] ـــ ديوان الشنفرى، ص:36.

وعدم خشية الموت والميل إلى كل نفس تسعى إلى مسرّة الشاعر ، وهو ما يؤكـد وجه الفخر والسعادة في الذال.

ولترسيخ دلالات الذال يحل الظاء خامسا بانزياح حضوري قدره: +80 % لأنه يشاركه المخرج والصفات إلا أنه يتميّز عنه ــ كما سبق ــ بالإطباق الـذي يشكّل حجرة رنين أكبر تحجز الصوت خلف اللسان معيقة مسار الهواء ، أما في الذال فيستوي اللسان ولا يعيق مجرى النفس بل يمرّ الهواء منه بسلاسة[2] تجسّـد سلاسة العلاقة ولهذا كان الظاء بعد الذال مكانة في تشكيل المشهد الغزلي.

وهناك فونيم آخر يتمتع بصفة الاهتزاز وهو الغين الذي يحلُّ فـي الرتبـة الثالثة عشر بنسبة:+ 02.43 % ؛ إذ إنه عند نطقه يَحدُثُ تردّدٌ للّهاة على سـطح مؤخر اللسان[3] وتردّد للرطوبات في المخرج كالغليان[4]. ويتميّز الغين عن الذال والظاء بعمق مخرجه لأنه طبقي[5] ليدلّ على ذلك الإحساس الذي يـدفع الـذات للبوح العالي ــ كجهر الغين [6]ــ من أعماقها بما تعيشه من سعادة تهتـزّ لهـا النفس وليوحي بذلك الاحتكاك الهادئ بالطرف الآخر ــ كاحتكاك الغين[1] ــ فـي علاقة إنسانية ملؤها الدفء والأمان.

ومن جهة أخرى يتجسّـد بالغين تلاحم الطرفين: (+ قويّ = الشنفرى) و: (- قويّ = المرأة) لأن الغين يجمع الجهر (+ قوي) و الاحتكاك (- قوي) وهـو تلاحم:

- عميق كعمق مخرج الغين الطبقي.
- حسّاس جدا كطبيعة الطبق الذي يسمّى أيضا الحنك و يوسم بـ: الليّن[2].

---

[2] ــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:65ــ66.

[3] ــ أئمة النحاة، د.محمد محمود غالي، ص:72.

[4] ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا ، ص:74.

[5] ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:129.

[6] ــ علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص:80.

[1] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ ، د.كمال محمد بشر ، ص:121.

[2] ــ الأصوات اللغوية ــ رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية ــ، سمير شريف استيتية،ص:164.

وذلك كلّه يقدّم صورةً ملموسة عن تلك العلاقة الجديدة بين الطرفين بعد أن سُجّلَ نمطٌ مناقض في وحدة البين السابقة.

يلي الهاءَ والذالَ الجيمُ بانزياح نسبته: + 81.53 % ، وهو فونيم شـــجري المخرج كما عبّر عنه الخليل ،وشجر الفم مُتّسَعُه[3]، وفي ذلك دلالة على الســـعة والانفتاح في المشهد الشعري.ويقع مخرج الجيم في وسط الفم حين يلتقـــى وســـط اللسان بوسط الحنك الأعلى[4] وهذه الوسطية تحيل إلى دلالة على الشرف والبعـــد عن الشبهات؛ ففي وصف المهاجرين يوم اختلف الصحابة في أمر الخلافة أنّهـــم :"...هم أوسطُ العرب دارا وأعربهم حسبا"[5] لأن الوسط بعيد عن الأطراف، هـــو المركز والمركز شرف وعلوّ مكانة لذلك قالت العرب: "واسطة العقد" تعبيرا عن أنفس أجزائه وأثمنها[6].

ووجود مخرج الجيم في وسط الفم يكاد يعكس صورة بيت الشنفرى:

فبتنا كأن البيت حُجِّرَ فوقنا   بريحانة ريحتْ عشاء وطُلّتِ[7]

فالجيم في حصن منيع ، وعندما يُضاف إلى ذلك سمة الجيم المميزة وهي: التركُّب

من صفة قوة وصفة ضعف ،تهيـؤ للانفجـار فاحتكـاك[1] ،يَبْـرُزُ اجتمـــاع طرفيـن:(+ قوي و – قوي) معا، بعد أن كانا يتعارضان في الوحدة الماضية. إن الشنفرى وصاحبته؛ أي الطرفان (+ قوي = الشنفرى، - قوي = صاحبته) معـاً الآن في وسط البيت تماما كالجيم المركّب من انفجار فاحتكاك في وسط الفم.

---

[3] ــ العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحـ: عبد الله درويش، مطبعة العاني، بغداد، 1967 ، ص:65.

[4] ــ الكتاب، سيبويه، جـ:4، ص:433.

[5] ــ صحيح البخاري، دار الفكر، جـ:4، 194.

[6]ــ لسان العرب، ابن منظور، جـ:7، ص: 429.

[7] ــ ديوان الشنفرى، ص: 36.

[1] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ، د.كمال محمد بشر ، ص:126.

وتقوم الرطوبات المرافقة لتشكيل الجيم[2] بدورْ مُلطِّفٍ كذلك الذي يقوم به الندى حين يتساقط وئيدا على تلك الريحانة مذيعا شذاها فيعبق المكان ويُفيض على ما حوله.

وقريبا من دور الجيم يكاد يقع دور الكاف الذي يحتل المرتبة السادسة بانزياح قدره:+ 44.71 % ؛ لأن مخرجه الطبقي يكاد يكون من وسط الفم أيضا[3]، كما أنه يجمع صفة قوة إلى صفة ضعف هما: الانفجار و الهمس[4].

بعد الكاف السادس يأتي السين سابعا بانزياحه البالغ:+ 35.34 % وهو فونيم أسناني مهموس[5] يدلّ بمخرجه البارز على الخارج؛ أي المرأة ، ويؤدي همسه دورا هاما في الدلالة على هدوئها في مشيتها وغلبة الصمت عليها حتّى:

كأن لهـا في الأرض نِسيـا تقصّه
علـى أَمِّها وإن تكلمـك تبلـتِ[6]

كما يقوم بالدلالة على صميم المشهد الغزلي المبني على الهدوء مما يُحيل إلى عالم من الإحساس الهادئ الذي يخيّم على الذات والكون.

وتمنح سمة الصفير [7] فونيم السين القدرة على الدلالة على حسن هذه المرأة كحسن هذا الصفير الذي يزينه[8].

كما تحيل سرعة خروج الهواء فيه[1] إلى ما تؤثّر به هذه المرأة في محيطها؛فهي شديدة الكرم إذ :

---

[2] ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:75.

[3] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:79 (الشكل 29).

[4] ــ علم اللغة ــ مقدمة للقارئ العربي ــ ، د.محمود السعران، ص:156.

[5] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكين، ص:110.

[6] ــ ديوان الشنفرى، ص: 36.

[7] ــ المقتضب، المبرّد، جــ:1 ، ص: 193.

[8] ــ يرى سيبويه الصفيرَ سمةً تزينُ السينَ والصاد والزاي لذلك قال:" وهنّ أندى في السمع".(الكتاب، سيبويه،جــ:2،ص:420).

[1] ــ يتميّز خروج هواء السين بسرعة كبيرة فــ " حين يلفظ الإنسان كلمة so مثلا تكون بداية صوت حرف الــ: **S** على بعد 120 قدما عندما يبدأ صوت الحرف: **O** بالظهور". (الأدب واللغة، إعداد المكتب العالمي للبحوث، منشورات المكتب العالمي للبحوث، بيروت،1983،ص:51).

تبيت بعيد النوم تهدي غبوقها   لجـــاراتها إذا الهديّة قلّـــتِ[2]

إنه كرم بلا منّ لأنه يتم "بُعيد النوم" في السر والهمس ، سرّ اليل وهمس السين ، بعيدا عن عيون الناس حفاظا على كرامة الآخرين.

يشير الخليل في تحليل لافت إلى أن السين وسط بين الصاد والزاي[3]،وهذه الوسطية تُعيد إلى ما ذُكر سابقا عن الوسطية في الجيم لتنسحب ذات الدلالة علـــى السين هنا.كما أن هذا التوسّط بين الصاد والزاي يُحيل إلى صورة تلك المرأة التي جمعت صفات الحسن بتوسّطها بين الإفراط والتفريط فهي: قد "دقّت" و "جلّت" في الوقت نفسه؛ دقّت في غير تفريط وجلّت وعظمت في غير إفراط فكانت متوازنة الخَلق والخُلق كتوازن السين بين الصاد والزاي.

غير بعيد عن السين نجد الطاء عاشرا بانزياحه البالغ: + 32.78%.عنـــد نطق الطاء يكون وسط اللسان مرتفعا نحو الحنك الأعلى ومقدّمه قريبا جدا مـــن الثنايا[4] مما يمنحه شكلا محدودبا وكأنما هو شخص مُنْحَنٍ كأم عمرو التي تمشي:

كأن لها في الأرض نسيا تقصّه[5]

أو كأنما هو سقف البيت الذي يضمّ الشاعر وصاحبته حين يقول:

فبتنا كأن البيت حُجِّرَ فوقنا   بريحانة ريحتْ عشاء وطُلَّتِ[6]

وإذا كان الطاء أخذ بناصية الدلالة التي تجسّد المكان ومشية المرأة عبـــر الإطباق فلِمَ لم تُنسب إلى الظاء مثل هذه الدلالة فهو أيضا مطبق؟ إن الإجابة على ذلك تبدأ من إطباق الطاء الذي يمنح اللسان تحدّبا أكثر من ذلك الذي فـــي الظـــاء لأن اللسان في هذا الأخير يكون بين الثنايا بينما يتّصل باللثة في الأول[1].

---

(2) ـــ ديوان الشنفرى، ص:36.

(3) ـــ العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي ، ص:60.

(4) ـــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص: 68 ـــ 69.

(5) ـــ ديوان الشنفرى، ص:36.

(6) ـــ الصفحة نفسها.

(1) ـــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:60،57.

وهناك عامل آخر وهو انفجار الطاء الذي يتطلّب التصاق اللسان بالحنك الأعلى التصاقا مُحكما لا مجرّد اقتراب منه كما في الظاء[2]، وهو التصاق يجسّد العلاقة الوطيدة التي باتت تربط الشاعر بصاحبته.

ويقوم جهر الطاء وانفجاره[3] حين ربطهما بالإطباق بإضافة ملمحي قوّة إلى قوّة الإطباق لينعكس عليها جميعا مقدار قوّة الرابطة بين الطرفين؛ وهي رابطة يسعد الشاعر بها وبإعلانها والجهر بها.

يلي الطاء فونيم التاء الذي يشاركه المخرج والانفجار بينما يفارقه بالهمس والانفتاح[4].إن هذا الفونيم يؤدي بهمسه وانفجاره وانبساط اللسان فيه دلالة على تلك الصفات التي تجمّعت في هذه المرأة ومنحتها الحقّ في أن تُجنَّ بحسنها؛ فقد دقّتْ[5] كدقّة طرف اللسان وهمس التاء، وطالت وضَخُمَتْ في جلال[6] كدويّ الانفجار، واعتدلت طولا واستقامت[7] كما انبساط اللسان وامتداده عند تحقيق التاء.

وفي المرتبة العاشرة يجيءُ النون بانزياح حضوري قدره:+ 12.29 %.وهذا الفونيم الأنفي يتميّز بالغنّة[8] التي توحي بالتغنّي الذي يَسِمُ هذه الوحدة؛ تغنٍّ بالمحبة والقيم الجمالية التي تحملها هذه المرأة.ويزيد هذا التغني محورية وأهميّة قوّة الإسماع العليا التي يتّصف بها النون بين الصوامت العربية[9].

ويقوم انفلات الهواء من الأنف بدل الخروج عبر الفم[1] كما يُعتاد في بقية الفونيمات الأخرى، يقوم هذا الانفلات بالإحالة إلى خروج عن الطور المألوف يكاد يُجسّد قوله:

---

[2] ــ لأن الطاء انفجاري أما الظاء فاحتكاكي.(انظر:اللغة وعلم النفس، موفّق الحمداني، ص: 95).

[3] ــ الكتاب، سيبويه، جــ: 4، ص: 434.وهو يستعمل مصطلح "شديد" مرادفا لــ" انفجاري" الذي تستخدمه الدراسات الصوتية الحديثة.

[4] ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4 ، ص: 433، 434، 436.

[5] ــ ص: 83 (هــ:1) من هذا الفصل.

[6] ــ السابق، الصفحة نفسها.

[7] ــ السابق، الصفحة نفسها.

[8] ــ المقتضب، المبرِّد، جــ:1 ، ص: 194.

[9] ــ المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د.رمضان عبد التواب،ص:100(مدرّج يسبرسن).

[1] ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص: 66.

فلو جُنَّ إنســـان من الحسن جُنَّتِ[2]

كما يُمكّنُ خفاءُ الحفيف في النون حين يقترن مع الغنّــة المميّــزة وقــوّة الإسماع، يُمكّن من قراءة تلك المحاولة في ستر هذا الحسن الذي يُتغزّل به ويَظهر للآخرين بجلاء خوفا عليه من العين[3]. ولعلّ هذه الصيانة له والخوف عليه ممــا يلائم مذهب الشنفرى في غزله حيث يركّز على السمات الخُلقية والقيم والمثل أكثر من الشكل الخارجي وفتنته.

ويسند اللام الحادي عشر بانزياح قدره: + 11.43 % دلالات النون مــن خلال انفلات الهواء عبر جانبي اللسان بدل مقدّمته كما في بقية الصوامت وكــذا قوّة إسماعه العليا[4]، ولكنّه تخلّف ترتيبا عن النون لانعدام الغنة فيه.

بعد اللام يأتي القاف بانزياح قيمته:+ 10.62% ليؤدي بسمات القوة فيه: القلقلة، الجهر والانفجار[5] نفس ما أداه الطاء بقلقلته وجهره وانفجاره[6] لكن هنــا في مستوى من الذات أعمق لأن مخرج القاف لهوي[7] فهو أعمق مــن مخــرج الطاء؛ لكنه تأخر ترتيبا لأن وضعية اللسان فيه غير مرتفعة جدا فهــو مُســتعْلٍ فقط[8] وليس مطبقا كالطاء وهو ما يُفقده شيئا من القوّة التي يســتوجبها الوضــع الجديد الذي صارت عليه ذات الشاعر.

ويُشبه القافَ في الصفات الباءُ الذي يحل آخرا في المرتبة الرابعة عشــر بانزياح قدره:+ 01.58 % فهو أيضا انفجاري مجهور مقلقل[1] لكن ضعف القلقلة

---

[2] ــ ديوان الشنفرى، ص:36.

[3] ــ ص: 83 (هــ:1) من هذا الفصل.

[4] ــ بالنسبة لانفلات الهواء انظر: مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص: 70. أما في قوّة الإسماع فانظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص:27.

[5] ــالصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات،ص:93.

[6] ــ السابق، الصفحة نفسها.

[7] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكين، ص88.

[8] ــ همع الهوامع، السيوطي، جــ:6، ص:290.

[1] ــ الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات،ص:93.

فيه قصُر به على أن يأخذ موقعا أكثر تقدّما في قائمة الحضور.كما جنى عليه شدة انفجاره وجهره اللذان يقومان بالاقتران مع بروز مخرجه بإضفاء درجة كبيرة من القوة على العالم الخارجي: المرأة بينما يحتاج المشهد الشعري الغزلي منها إلـــى درجة من الليونة والمرونة تليق بطبيعته وتلائم مسار العلاقة الجديدة التي تتشكّلُ بين الشاعر وبينها، ولذلك كان الباء أكثر حضورا في وحدة البـــين حـــين حقّــق انزياحا حضوريا قدره:+ 14.65 % لأنه بذلك أليق وإلى ذلك الجوّ من العلاقات الصارمة أقرب.

2.الانزياح الغيابي ودلالاته:

بعد أن استُعرِض دور الفونيمات التي حققت انزياحا حضوريا في تشـــكيل الدلالة يُلتَفَتُ الآن إلى تلك التي تسجّل انزياحا غيابيا وهي المدرجة ضمن الجدول الآتي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	ف	2.56	0.27	- 2.29	- 89.45 %
02	ض	0.93	0.25	- 0.68	- 73.11 %
03	ز	0.85	0.29	- 0.56	- 62.92 %
04	ش	1.34	0.55	- 0.79	- 58.95%
05	د	3.39	1.66	- 1.73	- 51.03 %
06	ع	4.28	2.25	- 2.03	- 47.42 %
07	ص	0.79	0.51	- 0.28	- 35.44 %
08	خ	0.43	0.29	- 0.14	- 32.55 %
09	م	8.97	6.75	- 2.22	- 24.74 %
10	و	5.68	4.76	- 0.92	- 16.19 %
11	ث	0.34	0.29	- 0.05	- 14.70 %
12	ء	6.74	5.98	- 0.76	- 12.70 %
13	ي	5.01	4.94	- 0.07	- 01.39 %
14	ر	4.59	4.54	- 0.05	- 01.08 %

بفونيم الباء انغلق جدول الانزياح الحضوري؛ لكنه ليس بالانغلاق الكامـــل لأن جدول الانزياحات الغيابية يُستهَلُّ بفونيم قريب من الباء مخرجـــا هـــو الفـــاء الشفوي الأسنـــاني[1] الـــذي يحقـــق انزياحا غيابيا قدره : - 89.45 % ، وهـــو ــ كما يشير ابن

[1] ــ علم اللغة ــ مقدمة للقارئ العربي ــ، د.محمود السعران، ص: 173.

سينا ــ هاء في الشفتين[1] مما يجعله على نقيض الهاء الذي احتل ريادة الانزياح الحضوري فحُقّ للفاء بذلك أن يأخذ صدارة الغياب لأنه سينقل خصائص الهــدوء والاستقرار المتوفرة في همسه واحتكاكه [2] عكس اتجاه مشهد هذه الوحدة الــذي يحاول التركّز نحو الداخل تعبيرا عن الذات، وهو ما يبرّر في الـــوقت نفســه الحضــور الضعيــف للباء وكــذا غــياب الميم بانزياح قدره:- 22.74 %.

وفي الرتبة الثانية يَحُلّ الضاد بانزياح قيمته: - 73.11 % ، ويبدو وجوده في هذا الموضع غريبا لأنه شبيه الجيم من حيث التركيب وعلوّ الجهر[3].لكن تلك الغرابة تتبدد حين نعلم أن مخرجه لا يقع كالجيم في وسط الفم بل يقع نحو الخارج " من أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس"[4] مما يبعده عــن حمــل ملمــح التوسّط دلالة على الشرف، كما أن انفلات الهواء فيه من جــانبي اللســان علــى مساحة كبيرة ــ وهو ما سماه القدامى بالاستطالة[5] ــ يخالف صورة البيت التــي يرسمها لنا إطباقه ؛ إذ يجتمع الشاعر وصاحبته متلازمين فيكون انفلات الهــواء مناقضا لإحاطة البيت بهما.

وهذه الاستطالة في الضاد يماثلها التفشي في الشين[6] الذي يحــلّ رابعــا بانزياح غيابي قدره: - 58.95 % مما يجعله غير مناسب للمشهد الغزلي المبني على التماسك والتوحُّد لا التفشي والتبعثر.

بعد الضاد يأتي الزاي ثالثا بانزياح غيابي قدره: - 62.92 % سالكا غيــر ذلك المسلك الذي اتبعه قرينه السين شريكه مخرجا واحتكاكا وانفتاحا وصفيرا[7]

---

[1] ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا ، ص:83.

[2] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:54.

[3] ــ بالنسبة للتركيب انظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص:49. وبصفة التركيب هذه يأخذ الضــاد ذات المرتبة المتقدّمة التي يأخذها الجيم في مدرّج يسبرسن لجهارة الفونيمات. في ما يخص هــذا المــدرّج انظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د.رمضان عبد التواب، ص:100.

[4] ــ الكتاب، سيبويه، جـ:4، ص:433.

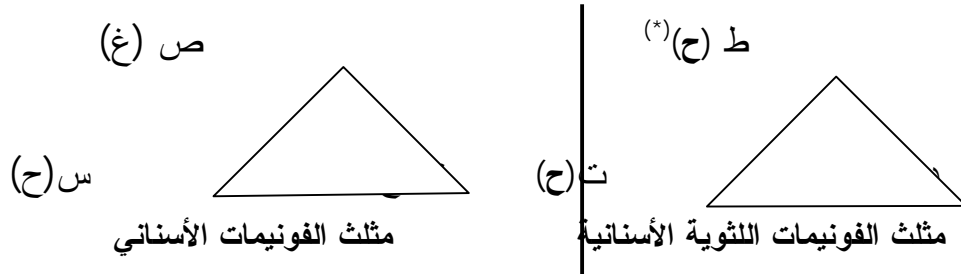
[5] ــ أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د. عبد الصبور شاهين، ص:209.

[6] ــ السابق، الصفحة نفسها.

[7] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:64 ــ 65.

لأنه يختلف عنه بجهره [1] وهو ما يحرِمه الانزياحَ الحضوري كي لا يُفسد همسَ وهدوءَ المشهد الغزلي. كما أن تميّزه عنه باهتزازه[2] الذي لا يناسب الاهتزاز المطلوب في هذا المشهد لأنه يقع نحو الخارج، والذي كان في الجانب الحضوري هو الدلالة على اهتزاز ذات الشاعر لا المرأة.

كما أن اهتزاز الزاي بارز ملموس مقارنة باهتزاز الذال ـــ الذي حقق انزياحا حضوريا ـــ وهو بذلك غير ملائم للمشهد الغزلي ولتصوّرِ الشنفرى للغزل؛ لأنه يركّز على القيم والأخلاق ويحاول عدم إشاعة مشاعره وخصوصياته.

في المرتبة الخامسة نجد الدال بانزياح غيابي قدره:- 51.03% ووجوده هنا دون ضلعي المثلث الآخرين:ط،ت يعطي نسقا مقلوبا عن النسق الأسناني حين سجّل ضلعان منه انزياحا غيابيا هما: ز،ص ؛ بينما حقّق الضلع الثالث: السين انزياحا حضوريا ويمثّل ذلك المخطط التالي:

ولا يمكن فهم هذا النسق دون العودة إلى إحساس الخليل الصوتي المرهف لأنه في مقدّمة العين وضع السين وسطا بين الزاي والصاد كما الدال وسطٌ بين التاء والطاء[3]. ومعيار الوسطية عنده حُسْنُ فونيمي السين والدال ويُسْرُ نطقهما

---

[1] ـــ علم اللغة ـــ مقدمة للقارئ العربي ـــ، د.محمود السعران، ص:175.

[2] ـــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:78.

[*] ـــ **ح** = فونيم حقّق انزياحا حضوريا. **غ** = فونيم سجّل انزياحا غيابيا.

[3] ـــ العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ص:60.

مقارنة بالآخريْن فلذلك يلزمان الأبنية الاسمية في الرباعي والخماسي كالقاف والعين[4].

وبناء على هذا التحليل الخليلي فإنه تم استحضار الأحسن من الفونيمات الأسنانية الصفيرية البارزة المخرج؛ أي السين ، في حين تم استبعاد الأحسن من الفونيمات الأسنانية اللثويّة الأقل بروزَ مخرجٍ[1]؛ أي الدال وفي ذلك دلالة على التركيز على سلب الطرف الخارجي ذي الحسن (= المرأة) ملامح القوّة لأن السين ذو المخرج الأبرز مقارنة بالدال يُمثّل الطرف الأضعف(يجمع أكبر عدد من علامة-) في مثلّثه كما يبيّن الجدول الآتي:

	أسناني	صفيري	مجهور	انفجاري	مطبق	اهتزازي
ص	+	+	-	-	+	-
ز	+	+	+	-	-	+
س	+	+	-	-	-	-

إن محاولة دفع الحسن والسهولة واللين نحو الخارج لوقوع السين في مخرج أبرز مقارنة بالدال هي ما يناسب وحدة الغزل التي تسند الحسن كلّه إلى الطرف الخارجي؛ أي المرأة، وهو الحسن الموجود في تصوّرات الشاعر للمرأة المثالية فكأنما تم إسقاط المواصفات التي يبحث عنها على هذه المرأة فكانت كما توقَّع وأكثر.

كما أن دفع الفونيم الوسطيّ ذي المخرج الأبرز نحو الانزياح الحضوري يُحيل مجددا إلى الوسطية ودلالاتها التي رافقت الجيم[*]. ولهذا تمّ استبعاد الفونيم الوسطي الأدخل مخرجا: "الدال" حتى لا يُنسَب هذا الحسن إلى الداخل؛ أي الذات.

---

[4] ــ السابق، الصفحة نفسها.

[1] ــ الكتاب سيبويه، جــ:4، ص:433 ؛ حيث ترتيب الطاء والتاء والدال قبل الصاد والسين والزاي.

[*] ــ لعل ارتباط السين بتحسين الأبنية الاسمية الرباعية والخماسية يدلّ على محاولة دفع خصوصية الاسمية ــ وهي الثبات ــ صوب الخارج طمعا في ثبات هذه المرأة وعلاقة الشاعر بها، وأيضا ثباتها المكاني ؛أي إنها هنا لا ترحل بل ماكثة مستقرّة.

هذا من حيث المفاهيم الخليلية أما من حيث التحليل الصوتي الحديث فيَبرُزُ التقابل الثنائي: (+ مطبق / - مطبق)؛ ففي المخرج الأسناني تمّ استبعاد المطبق: "الصاد" واستحضار نظيره المنفتح: "السين" ، أما في المخرج اللثوي الأسناني فقد حدث العكس ؛ حيث استُحضر المطبق: الطاء واستُبعد نظيره المنفتح: الدال.وهذا النسق المتبادل بين المخرجين يدلّ على إسناد دلالة الانفتاح إلى الخارج ؛ أي المرأة وإسناد دلالة الإطباق إلى الداخل حيث صارت الذات تُطْبِقُ على الوضع وتسيطر عليه بامتلاكها ناصية المشهد وحيازتها ما كانت تحلم به من سعادة.

ليس: (+ مطبق / - مطبق) هو التقابل الوحيد بل هناك تقابل ثانٍ هو: (+مجهور / - مجهور)؛ فالسين مهموس والدال مجهور[1] وذلك:

- ترسيخٌ لملامح الهمس في الخارج : صوت المرأة المنخفض ، إهداؤها الهدايا سرا...
- جلبٌ للجهر نحو الداخل لترسيخ فخر الذات وجهرها بما تمتلكه من جمال؛ جمال تلك المرأة. وتمّ الدفع بالسين المهموس نحو الانزياح الحضوري لإبقاء الكلام عن حسنها خافتا في حيّز ضيّق بعيدا عن الآخرين صونا له.

وبالتحليلين السابقين الخليلي و الصوتي الحديث ينجلي هذا النسق المقلوب في المثلثين الأسناني و اللثوي الأسناني في التقابلات الثنائية بين صفات الدال و السين مما يشرح حضور الطاء والتاء و غياب الدال،و غياب الصاد والزاي و حضور السين.إن هذا النسق يكشف اعتماد النصّ على نسيج فونولوجي موحٍ بتماسك وتكامل عاليين يجسدان تماسك وتكامل الشنفرى و صاحبته في هذه الوحدة بعد الافتراق في وحدة البين السابقة.

بعد الدال الذي يكشف عن نسق فونولوجي متماسك نابض بالدلالة يأتي العين سادسا بانزياح غيابي قدره: - 47.42 % خلاف نظيره المهموس: الحاء[2].

---

[1] ــ الألسنية العربية ــ 1ــ ، د. ريمون طحان، ص:32 ــ 33.

[2] ــ مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسّان، ص:131.

إن سعة المخــرج في العيــن [3] تـــــــــــــــــدلّ على راحــة الذات لكــنّ جهــر[4] هــذا

الفونيم سينسف ملامح تلك الراحة، وتردُّدُهُ الظاهر[1] سيخلخل استقرارها. ومــن أجل ذلك برز الحاء المهموس إلى وجه النص الناتئ وظل نظيره المجهور:العين في الظل ممسكا الخيوط الخلفية للنظام الفونولوجي للنص حتى لا يترهّــل بنـــاؤه ويتفكك هيكله.

و يلي فونيمُ الخاءِ العينَ بتسجيله انزياحا غيابيا قيمته:- 32.55 % مخالفا نظيره المجهور:الغين[2] الذي حقق انزياحا حضوريا.ويبدو أن سبب ذلك همســه الذي يمايزه عن الغين مما لا يسمح له بتوظيف تردّده[3] في مسار يسهم في بنـــاء المشهد الشعري المُتضَّمن في هذه الوحدة؛ لأنه سيدُلّ على ترديــد فـــاتر وبـــارد لسجايا تلك المرأة و مزاياها بينما أراده الشنفرى ترديدا أعلى.

وإضافة إلى تمايزه عن الغين بالهمس يتمايز الخاء أيضا بضعف انحفـــاز الهواء فيه وميل حركته فيه إلى الثبات[4] وهما تمايزان لا يخدمان الدلالـــة التـــي اضطلعت بها الفونيمات ذات التردّد والاهتزاز في هذه الوحدة كـــ: الذال والظـــاء والغين.

في الرتبة العاشرة يأتي فونيم الواو بانزياح غيـــابي نســـبته:- 16.19%، ويعود وجوده في قائمة الغياب إلى شفويته[5] التي تجعله يشير إلى الخارج بحـــدّة

---

[3] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:103.

[4] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ، د. كمال محمد بشر، ص:121.

[1] ــ أئمة النحاة، د.محمد محمود غالي، ص:72.

[2] ــ علم اللغة ــ مقدّمة للقارئ العربي، د.محمود السعران، ص:177.

[3] ــ أئمة النحاة، د.محمد محمود غالي، ص:72.

[4] ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:74.

[5] ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص: 433.

بينما يتّجه المشهد الشعري هنا إلى الداخل، وهو بذلك يدور في فلك زميله الشفوي الميم[6] الذي سبقه غيابا بمرتبة واحدة.

هذا التوالي لفونيمين من ذات المخرج ومخالفة ثالثهما ــ وهو هنا الباء[7] ــ يُعيد إلى النسق الذي لوحظ سابقا حين يُسجّل ضلعان انزياحا مخالفا للضلع الثالث.ومن أجل تحليل هذا النسق الشفوي سيعرِض الجدول الآتي علاقة هذه الفونيمات ببعضها :

	شفوي	مجهور	انفجاري
ب	+	+	+
م	+	+	-
و	+	+	-

يُبرز الجدول تشاكُل الميم والواو بينما يُباينهُما الباءُ بالانفجار، ولأن المشهد الشعري يقوم على وجود طرفين:(+ قوي) و: (- قوي) معا يُمثّلان الشاعر وصاحبته على الترتيب فإنه تمّ إحضار الباء إلى المشهد وإزاحة الميم والواو نحو الغياب لأنهما أضعف منه حيث لا يتوفّران مثله على سمة: (+ انفجاري)[1].

إن دفع الباء رغم شفويته إلى واجهة المشهد الشعري لم يكن عبثا بل يهدف إلى تحقيق الدلالة على ذلك الانسجام الشامل الذي يعيشه الطرفان القوي والضعيف في وجودهما معا؛ويتحقّق هذا الهدف بكلّ دقّة وعمق من خلال افتتاح الهاء جدول الانزياح الحضوري وغلق الباء إياه فكأنما اجتمع أضعفُ أصوات الحنجرة وأقوى أصوات الشفتين ليشملا كلّ مساحة جهاز النطق،ويوضح تعانق القوي والضعيف

(6) ــ السابق، الصفحة نفسها.

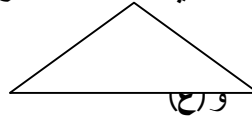
(7) ــ السابق، الصفحة نفسها.

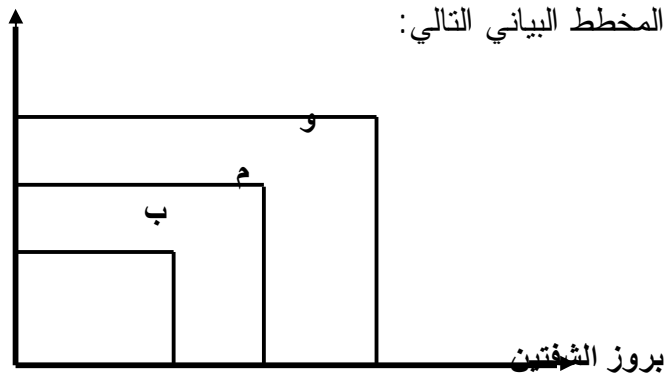
(1) ــ أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د. عبد الصبور شاهين، ص:225 ــ226.

هذا الجدول الذي يعرض تناقض صفاتهما الصـــوتية التـــي تتضـــافرُ وتنـــاقُضَ مخرجيهما؛ الحنجرة / الشفتين:

	حنجري	شفوي	مجهور	انفجاري
هـــ	+	-	-	-
ب	-	+	+	+

وهكذا يقوم نسق المثلّث الشفوي: ب (ح)

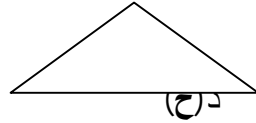
م (غ) و (ع)

ونسق المثلثين الأسناني والأسناني اللثوي السابقين بكشف نظام تكاملي بين الانزيـــاحين الحضوري والغيابي يعطي دلالات تُعزِّز وحدة المشهد الشعري وتماسكه ويبـــرز دور الفونيمات الغائبة في شدِّ وصقل ما تبنيه الفونيمات الحاضرة.

ليس هذا فحسب بل إن درجة الإسماع ودرجة بروز الشفتين في أثناء نطق كلّ من هذه الفونيمات[1] لهما دور في إعطاء الميم والواو انزياحهما الغيابي وهو ما يجمله المخطط البياني التالي:

(1) ــ بحسب مدرّج يسبرسن فإنها تترتّب كالتالي من الأعلى إلى الأقل قوّة إسماع: "الواو فـــالميم فالبـــاء". (انظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د.رمضان عبد التواب، 1985، ص: 100).

أما من حيث بروز الشفتين فإنهما عند نطق الواو تتقدّمان بحوالي سنتيمتر. (انظـــر: مـــدخل فـــي الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:114). بينما هما في الميم أكثر تقدّما من الباء لانفراج الشفتين في هـــذا الأخير أكثر لأنه " بمقدار ما تكون الشدة في إغلاق الشفتين ،تكون الشدّة في انفراجهما" (الأصوات اللغوية ـــ رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية ـــ، د. سمير شريف استيتية، ص:22).

إن هذا المخطط البياني يُظهرُ بجلاء أنّ الواو أكثرها بروزا وأعلاها إسماعا، وهو ما جعله يسجّل حضورا غيابيا ويليه الميم فالباء، ولذلك كان حضور البـــاء غيـــر مُشوِّهٍ للمشهد الشعري عندما حقّق انزياحا حضوريا.

سيبدو للناظر في جدول الانزياح الغيابي أعلاه أن هناك خلـــلا ؛إذ يُســـجّل الميم غيابا أكبر من الواو رغم أنه ــ أي الميم ــ أقرب إلى الباء وهو أجدر بـــأن يحقّق الانزياح الغيابي الأقل منجذبا نحو الانزياح الحضوري حيث قريبه البـــاء. لكن ذلك ليس دقيقا لأن الواو لا يصدر فقط من الشفتين بل إن لمؤخّر للسان دور بارز في إنتاجه حيث يرتفع نحو الطبق عند النطق به[2] وهو ما يجعل الواو يترتّب بعد الميم في جدول الانزياح الغيابي مقتربا من جدول الانزياحات الحضورية لأن دور مؤخر اللسان يُخفِّف من حدّة دلالة بروز الشفتين فيه على ما هو خارج الذات بدلالته على الداخل ؛أي على ما يدور داخل ذات الشاعر وداخـــل العلاقـــة بينـــه وصاحبته وداخل البيت الذي يضمّه وإياها.

بعد الواو يجيء فونيم الثاء حادي عشر بانزياح يبلغ: - 14.70 % خلافـــا لقرينيه: الذال والظاء[1] اللذان يُحقّقان انزياحا حضوريا،وهكذا نجد أنفســـنا أمـــام مثلّث آخر هو التالي:

يرتكز تخلُّف الثاء على الطرفين الآخرين للمثلّث على انعدام الاهتزاز فيه مما يمنعه من استثماره تقدّم مخرجه وبروز اللسان فيه[2] في إبراز الإشادة التـــي يقوم بها الشنفرى والنشوة التي يُحسّ بها ساريةً في حياتـــه بســـبب دفء الحيـــاة لاجتماعه بصاحبته.

(2) ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:84.

(1) ــ الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص:47.

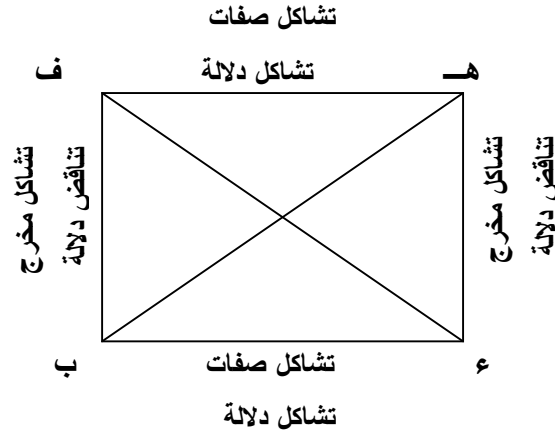
(2) ــ علم الأصوات العام، بسام بركة، ص:121.

ويلي الثاءَ فونيم مختلف تماما هو: الهمزة الذي يسجل انزياحا غيابيا قدره: - 12.70 % ليقيَ المشهدَ صفات القوّة التي نجدها فيه لأنه فونيم حنجري انفجاري[3] مجهور[4] سيدّل على ضجيج وتصلّب بينما يقوم المشهد الغزلي علـــى أســـس مـــن الهمس والدفء واللين.

يُـــلحَـــظُ هنـــا نسقٌ جديد هو نسقٌ تبـــادليّ بين زوجين من الفونيمات : زوج حنجري /زوج شفوي تقريبا[5] والجدول التالي يُمثّل ذلك:

انزياح حضوري		انزياح غيابي	
هـــ	ب	ف	ء
حنجري	**شفوي**	**شفوي**	**حنجري**

حيث تَرافَقَ فونيمان حنجري وآخر شفوي ــ الهاء والباء ــ فـــي تحقيـــق انزيـــاح حضوري، كما ترافق فونيمان شفوي وحنجري ــ الفاء والهمـــزة ــ فـــي تســـجيل انزياح غيابي. هذا من جهة المخرج أما من منظور قيمة الانزياح فهو مقلوب بحيث كان الهاء الحنجري أعلى انزياحا من الباء الشفويّ،بينما كان الفاء الشـــفويّ أعلـــى انزياحا من الهمزة الحنجري، وهو ما يُمكّن من رسم المربّع السيميائي التالي:

---

[3] ــ علم اللغة ــ مقدّمة للقارئ العربي ــ ، د. محمود السعران، ص:157.

[4] ــ الكتاب، سيبويه، جـــ:4، ص:434.

[5] ــ الباء والفاء زوج شفوي "**تقريبا**" ؛ لأن الفاء ليس شفويّا خالصا بل هو شفويّ أسناني. هـــذا وكـــان الخليل قد أدرجه مع الصوامت الشفوية حيث قال" والفاء والباء والميم شفويّة" (العين، الخليـــل بـــن احمـــد الفراهيدي، ص: 65)، وكذلك فعل ابن سينا (انظر: أسباب حدوث الحروف، ابن سينا ، ص:82). ولربّمـــا كان ذلك من جهة التغليب لأن دور الشفة السفلى في نطق الفاء لا يخفى على مثلهما.

ومُؤدّى هذا الشكل أن الفونيمين المتشاكلين مخرجا:(هـ،ء) و:(ف،ب) يتناقضان دلالة ،بينما المتشاكلان في الصفات:(هـ،ف) و: (ء،ب) يتشاكلان دلالة.

بعد الهمزة يأتي فونيم الياء بانزياح غيابي قدره: - 01.39 % وهو بهذا الغياب يحمي المشهد من سمة الانتقالية[1] التي يرتكز عليها في تمايزه عن بقيّة الصوامت الأخرى ؛ لأن الشاعر يسعى إلى إدامة هذا الجو التوافقي الهادئ مع صاحبته أطول فترة ممكنة من الزمن ولا يريد عنه انتقالا ولا يبغي له تحوّلا،إنه يتمسّك به ويعضّ عليه بالنواجذ.

وهذه السمة الانتقالية تتوفر في الواو أيضا[2] وهي إحدى دعائم انزياحه الغيابي إضافة إلى ما ذُكر في تحليله سابقا.

أما آخر الفونيمات في جدول الانزياحات الغيابية فهو الراء بـ:

- 01.08 %. وهذا الغياب يتأسس على حركة اللسان القويّة المتولّدة من تكرار الراء حتّى أن مكّي القيسي عبّر عنها بـ: الارتعاد[1]، والتي لا تماثل اهتزاز اللسان الخفيّ في الذال والظاء مما يشيع جوّا من الفوضى في وسط الفم لا يناسب ذلك الهدوء الذي يطبع بيت الشنفرى وعلاقته الحالية.

بهذا يكتمل دور الصوامت جميعها؛ حاضرها وغائبها في بناء المشهد الشعري في وحدة الغزل هذه .وهي وحدة تتميّز عن سابقتها بثلاث نقاط:

1. عدم وجود أي انزياح غيابي تام؛ أي إن كل الفونيمات الصامتة قد ظهرت ولو مرّة واحدة على الأقل في نصّ هذه الوحدة، وهو ما يحيل إلى استعمال كل

---

(1) ـــ الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص:43.

(2) ـــ السابق، الصفحة نفسها.

(1) ـــ المصطلح الصوتيّ في الدراسات العربيّة، د. عبد العزيز الصيغ، ص:184.

الإمكانات الصوتيّة المتنوّعة المتاحة في النظام الصوتي العربـــي.فكأنمـــا كـــان الشنفرى يسعى لبذل كل ما لديه من طاقة لاسترجاع لحظات الغزل والتمسّك بهـــا لأن انفلاتها انفلاتٌ لنعمة العيش كما يقول الشنفرى:

فـــواكبدا على أميمة بعدمـــا طمعتُ، فهبها نعمةَ العيشِ زلّتِ[2]

2. يُلاحظ في هذه الوحدة توازن بين الغياب والحضور : 14 صـــامتا لكـــلّ منهما وهو ما يُمثّل ــ وبشكل باهر ــ التوازن النفسي والهدوء الذي يطبعها.كما يكشف التساوي العددي بين الصوامت المنزاحة حضوريا ونظيرتهـــا المنزاحـــة غيابيا عن جوهر المشهد الشعري المبني على التوازن بين القـــوي (= الرجـــل) والضعيف (= المرأة) على أساس أن الانزياح الحضوري قوّة والغيابي ضعف.

3. وجود أنساق بارزة تربط الصوامت التي تحقّق انزياحا حضـــوريا بـــالتي تُسجّل انزياحا غيابيا.

إن هذه الميزات الثلاث تتضافر في هذه الوحدة لتعكس الاتسّاق الذي يطبع علاقة الشنفرى بصاحبته، كما تدلّ على تحوّل الشاعر من دور المنفعل إلـــى دور الفاعل لأنه يتحكّم في كلّ الطاقة الصوتية للنصّ بدليل عدم تســـجيل أي انزيـــاح غيابي تام؛ أي يتحكّم في أحداث الوحدة وأبعاد المشهد الشعري الذي تُصوّره بعـــد إزالة التأزم ــ ولو في الخيال ــ واستعادة التوازن في هذا الجوّ الغزلي البهيج.

---

[2] ــ ديوان الشنفرى، ص: 35.

ب.الصـوائـت ودلالاتــها:

بعد دورِ الصوامت حاضرها وغائبها في بناء دلالات وحدة الغزل يُنتقــلُ إلى الصوائت ليُتبيَّن مقدار وطريقة إسهامها في تصوير الشنفرى وهــو يســتعيد فاعليّته وتوازنه بعد أن سحقه البين وجعل منه شخصا ضعيفا عاجزا أمام ســطوة وجرأة شخصية صاحبته التي تركته؛ لأنه هنا، في وحدة الغزل ، شــخص آخــر تماما له من قوّته نصيب ، شخص منسجم متّسق مع محيطه.

1.الانزياح الحضوري ودلالاته:

الصوائت التي تحقّق انزياحا حضوريا في وحدة البين هي:

الرتبة	الفونيم	**نسبته في النص**	**نسبته في الوحدة**	الفارق	الانزياح
01	الألف	55.78	62.24	06.46+	% 11.58 +
02	الضمّة	15.01	16.31	01.30+	% 08.66 +

03	الكسرة	21.36	22.38	01.02+	% 04.77 +

إذا كان الانزياح الحضوري في وحدة البين قد انْبَنى على تضاد الألف والضمّة فإن النسق الدلالي لوحدة الغزل يقوم على ترافقهما حيث يُحقّقــان انزياحــا حضــوريا بقيمة: + 11.58 % للألف و: + 08.66 % للضمّة.

إن الألف سيستمرّ في الدلالة على الانفتاح والتقدّم لانفتاح مجــراه وأماميّتــه[1]؛ لكنه هنا انفتاح في اتجاه آخر غير الاتجاه نحو الرحيل إنه صوب العلاقة مع الشنفرى واحتوائه ،وتقدّمٌ صوب الشاعر لا في الاتجاه المعاكس له.

كما سيواصل الألف ملامح القوّة بسِمة إسماعه الأعلى[2] التي تُحيل هاهنا إلــى قوّة حضور هذه المرأة في وسطها وتأثيرها الطيّب فيه ؛ إذ تذْكُرها جاراتها بالاستقامة، كمسار الهواء في الألف[3] ، ولين الجانب، كلين الألف[4]، وتنضخ بالشذا ليملأ كلّ مــا حولها كقوّة الألف التي تدرِكُ أبعد الآمادِ إسماعا[1]، وبكلّ ما يطيب من الأخــلاق والسجايا في هذه المنظومة الاجتماعية.

إن هذه المرأة تعود إلى بوتقة النظام الاجتماعي بعد أن كانت أكثر جــرأة وتقدّما وانفتاحا في وحدة البين تجاه ما تُعورِف عليه من قيم، ويدلُّ على ذلك نسبة انزياح الألف في كلّ من الوحدتين ؛ ففي الأولى كان: + 21.21 % وهــو الآن: + 11.58 % أي أقل بـــ: 09.71% ، وهو ما يجــاري دلالـــة هــدوء المــرأة واستقرارها بعد أن كانت تتمتّع بالقوّة والجسارة .

كما يوحي انحسار نسبة الألف بين الوحدتين بانحسار مماثــل مــن حيــث الانفتاح المكاني ؛ فبعد أن كانت تلك المرأة تهمّ ــ وقد فعلت ــ بالرحيــل نحــو مكان بعيــد ها هي هنا قرب الشاعر بل معه في بيت واحد حُجّر فوقهما.لكن ذلك

---

(1) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:74.

(2) ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:82(مدرج يسبرسن).

(3) ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:84.

(4) ــ كان الخليل ،على ما يبدو، أول من نعت الألف بـــ:اللين للسهولة البالغة في نطقها وقد قال:" الألــف اللينة...إنما هي جَرْسُ مدّة بعد الفتحة...فالألف اللينة هي أضعف الحروف المعتلّة " (تهذيب اللغة،الأزهري، تحـــ: عبد السلام هارون، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964، جــ:1، ص: 51).ولعلّ لتلك السهولة ودلالات الألف في هذه الوحدة علاقة باستقامة شكلها في الكتابة.

(1) ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:21 ــ 22.

الانحسار يحدث بالقدر الذي لا يقضي على دلالة سمات القوّة في الألف على قوّة هذه المرأة مقارنة بمثيلاتها وذلك في كمالها وانسجامها وجمالها إلى درجة إنه " لو جُنّ إنسان من الحسن جُنَّتِ"[2].

هذا عن الألف الأول، أما الضمّة الثاني فانتقاله من الغياب إلى الحضـــور هو عينه انتقال الشنفرى من الغياب إلى الحضور ، من الانفعاليّة إلـــى الفاعليّـــة. لكنه يظلّ حضورا غير مكتمل لأن خلفية وانغلاق الضمّة[3] يجعلانـــه غيـــر ذي فاعليّة، وهو ما يتطابق ودور الشاعر الذي يشغل وظيفة السارد لكنّه ليس بطـــلا حيث إن محور الحديث هو تلك المرأة وأثرها فيه وفي سمعته ومكانته:

- إذ: أميمةُ لا يخزي نثاها حليلَها[4].
- وهي: تَحُلُّ بمنجاة من اللوم بيتها   إذا ما بيوت بالمذمّة حُلّتِ[5].

إنه لا يزال هناك في خلفية الصورة لا يُنظَر إليه إلا من خلال تلك المرأة لا من خلال ذاته، إنه لا يزال عاجزا غير قادر على الإمساك بخيـــوط المشـــهد الشعري والاستبداد بها و "إنما العاجز من لا يستبدّ ".

ولكن من جهة أخرى يحمل حضورُ الضمّة هنا دلالة سعى هذا الفونيم عبر غيابه في الوحدة السابقة إلى نفيها نفيا باتا وهي دلالة الدفء والاجتماع؛ فاللســـان يتجمّع في الخلف داخل الفم وتستدير الشفتان ممّا يُشكّل حجرة بيضوية عند نطـــق الضمّة[1]، تماما كاجتماع الشاعر وصاحبته في بيتهما مُنخـــرطين فـــي طقـــوس حميمة من الألفة والمودّة.

أما الكسرة فيعمل بحلوله ثالثا منزاحا بنسبة:+ 04.77% على تقديم دلالـــة تآلف أخرى لأنه يجمع بعضا من الألف وبعضا من الضمّة كما يُظهـــر الجـــدول التالي:

---

(2) ــ ديوان الشنفرى، ص: 36.

(3) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:75.

(4) ــ ديوان الشنفرى، ص:36.

(5) ــ السابق، الصفحة نفسها. يُلاحظ أنه حتى في المستوى النحوي للبيت تتحقّق الفاعليّة الضعيفة للشنفرى وذلك من خلال الضمير حين يقول "بيتـــهـــا" بدلا من: "بيتـــنـــا" مثلا.

(1) ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:137.

مستدير	طويل	مفتوح	أمامي	
-	+	+	+	الألف
+	-	-	-	الضمّة
-	-	-	+	الكسرة

فالكسرة أمامي غير مستدير[2]كالألف، ومغلق قصير[3] كالضمّة؛ فهو إذن لسان الميزان بينهما من حيث السمات كي يعكس ذلك التآلف الذي يحلّ بين الشاعر وصاحبته بعد أن كانا على طرفي نقيض في وحدة البين كما كان الألف والضمّة.

لكن للكسرة وجه آخر وهو مساندة الضمّة لأنهما قصيران ؛ ففي هذه الوحدة نجد غلبة كميّة للصائتين القصيرين لأن مجموع حضورهما أعلى من حضور الألف:

الضمّة + الكسرة: 08.66 + 04.77 = 13.43 .

الألـــف: = 11.58 .

وتراكم الصوائت القصيرة دلالة على قِصَر تلك اللحظات الجميلة التي يعيشها الشاعر مع صاحبته لأنها لحظات مستعادة من الذاكرة لا مأخوذة من واقع ماثلٍ في تلك اللحظة؛ لأن هذا الجو الغزلي الدافئ في هذه الوحدة الثانية ليس إلاّ محاولة فرار من واقع البين وصدمة الرحيل، وما هو إلا هروب الشاعر من الواقع ولجوءه إلى الماضي مُتموقعا فيه مُغلِقا على نفسه باب الذكريات دون الحاضر تماما كسمة الانغلاق التي تجمع الضمّة والكسرة[1].

ومن أجل ذلك كان حضور الكسرة هنا لأن انكسار الشفة فيه[2] يشي بذلك الحزن الخفيّ الذي يرافق هذا الاستذكار والاسترجاع للحظات ماضية؛ فهذا التذكّر

---

[2] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:100.

[3] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:74 - 75.

[1] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.

[2] ــ علم اللغة ــ مقدّمة للقارئ العربي ــ ، د. محمود السعران، ص:184.

يُضني الشنفرى ويكسر جناح روحه أكثر لأنه يُعمِّق حزنه إذ يضيف إلى صـــدمةِ الرحيل جُرحَ فقدان الأمل في تكرّر مثل تلك الأوقات الســعيدة. ولعــلّ الفضـــاء النصيّ الذي شغلته وحدة البين: 4 أبيات مقابل 10 أبيات فضـــاءً نصّــيا لوحـــدة الغزل يُبرز لنا أكثر تشبُّث الشاعر بمحاولة : "مطِّ " استحضار الماضي مقابــل: " قَطِّ " مثول الحاضر الواقع الذي يواجهه.

2.الانزياح الغيـابي ودلالاته:

بعد أن تمّ استعراض دلالات الصوائت المنزاحة حضوريا يأتي الآن دور تلك التي سجّلت انزياحا غيابيا في هذه الوحدة وهي التالية:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	الياء	37.34	32.20	05.14-	- 13.76 %
02	الواو	07.25	06.65	00.60-	- 08.27 %
03	الفتحة	63.70	61.29	02.41-	- 03.78 %

من خلال الجدول يُلاحَظُ أنه من حيث انتهى الانزياح الحضوري ينطلــق الانزياح الغيابي؛ إذ انتهى الحضوري بصائت الكسرة القصير لينطلــق الغيـــابي

بنظيره الطويل: الياء[1] الذي يسجّل نسبة: - 13.76 % ، وبذلك يتمّ تهميش سـمة الطول التي تفرقه عن الكسرة ضمن ثنائية:(+ طويل/ - طويل) وهو ما يُخفّف من حدّة الحزن والانكسار والانغلاق التي تواجهها الذات بالهروب نحو الماضي مُتذكّرة تلك الفترة السعيدة.

لقد كان حضور الكسرة شاهدا على قوّة المعاناة بحيث لم يستطع النصّ تغييب الكسرة والياء معا فلجأ إلى استحضار الكسرة القصير وتغييب الياء الطويل قبولا بأخفّ الضررين.

هذا من جهة علاقة الياء بالكسرة ودلالات الياء.لكن هناك محور نظر آخر ألا وهو التقابل بين قمّتي الجدولين، جدول الحضور وجدول الغياب،وهما: الألف والياء على الترتيب. ويتجسّد تقابلهما كما في الجدول الآتي:

	أمامي	مفتوح	طويل
الألف	+	+	+
الياء	+	-	+

وجليّ ــ من خلال الجدول ــ أن السمة الفارقة بينهما هي: (+ مفتوح / - مفتوح) لأن كليهما أمامي طويل[1] .وتؤدّي هذه السمة الفارقة دورا دلاليا يبرز لنا سببا آخر من أسباب تغييب الياء وهو دلالة هذا الصائت المغلق على انغلاق الأفق وضيق الحال المخالفين لطبيعة الغزل المؤسسة على انطلاق الروح في عوالم جديدة لا حدود لها مُجذّرة الإحساس بالسعة والرحابة.

وذات السمة الفارقة تكون مدخلا لغياب صائت الواو فهو أيضا مغلق[2] لا يسمح بالدلالة على ما يلائم الغزل والتآلف، لذلك سجّل انزياحا غيابيا قدره:

---

[1] ــ مبادئ اللسانيات، د. أحمد محمد قدور، ص: 93.

[1] ــ الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص:36.

[2] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.

- 08.27 % خلاف نظيره القصير: الضمّة[3] الذي يحقّق نسبة مقاربة لكن في جدول الحضور: + 08.66 %، وهو ما يخدم دلالات الضمّة حيث يُشدّد غياب الواو الطويل على قِصَر تلك اللحظات الغزلية لأنها مستعادة من الماضي لمواجهة حاضر قاصمٍ مليء بالهموم يلفّ روح الشنفرى بعتمة يتمنى أن تنجلي عنه بصبح ترفرف فيه روحه من جديد وتنطلق خفيفة بعيدا عن وطأة هموم البين، لكن الماضي مهما كان جميلا ومهما بالغت الذات في تمطيط زمن استعادته ـــ 10 أبيات للغزل الماضي مقابل 04 للبين الحاضر ـــ فهو لا يجدي نفعا ولا يدفع الرحيل.

ويقوم غياب الياء والواو معا وحضور نظيريهما القصيرين: الكسرة والضمّة بدلالة غاية في الأهميّة من خلال تغييب انغلاقهما الطويل لأن الذات استعادت مع الغزل شطرا من الإيجابية والفاعلية بعد أن كانت سلبية منفعلة في الوحدة السابقة، ولهذا تخلّف الياء والواو باندراجهما ضمن جدول الغياب كي لا يدلاّ بانغلاقهما على انغلاق وتقوقع الذات بشكل حاد يقضي على دور الشنفرى في الأحداث الغزلية وإن كان هذا الدور تفاعلا لا فاعليّة؛ لأنه ظلَّ يُطلُّ على العالم من عيني صاحبته ويُركِّزُ الخطابَ كلَّه عليها دون أن يُعطي ذاته دور الفاعل المتحكِّم ولو في أجزاء منه.

وفي نسقٍ يضمن توازن الدلالة في هذه الوحدة يندرج غياب الفتحة، نظير الألف القصير[1]، بنسبة قدرها: - 03.78 %، والتوازن الدلالي المقصود هو الاتجاه نحو التخفيف من حدّة الانفتاح الذي توحي به هذه الوحدة بجوّها الغزلي؛ إنه انفتاح غير مُطلق وغير كامل بل نسبيّ وناقص لأن غياب صائت الفتحة يحرم وحدة الغزل من إحراز الانفتاح الكليّ بجمع انفتاح الألف إلى انفتاح الفتحة، وهو ما يعيدنا إلى أنّ هذا الشعور بالهدوء والراحة والسعة والرحابة شعور نسبيّ لأنه يتحقّق في ذاكرة الشاعر ،وبينه وبين نفسه ضمن حوار داخليّ ،ولا علاقة له بالواقع المتأزم الذي يعايشه لحظة البين.

---

(3) ـــ مبادئ اللسانيات، د. أحمد محمد قدّور، ص: 93.

(1) ـــ مبادئ اللسانيات، د. أحمد محمد قدّور، ص: 93.

هذا عن ذات الشنفرى أما من جهة صاحبته فإن غياب الفتحة، عكْسَ ما كان عليه في البين حين رافق صاحبه الألف منفردين بجدول الحضور، هذا الغياب يحرم تلك المرأة من أن تكون شديدة الجرأة والانفتاح والتقدّم كانفتاح وأمامية الألف والفتحة؛ بل ترك لها نسبة فقط من تلك الصفات في وحدة الغزل هذه عبر انزياح الفتحة نحو الغياب لأنها لا تمتلك هنا الرّكح وحده بل يشاركها فيه الشنفرى، وهي هنا ملتزمة بنظام القيم المتعارف عليه في المجتمع وليست بتلك الجسورة التي تكسر قيود النظام وسلّم القيم وتتخطّى درجات سلّمه قافزة غير عابئة.

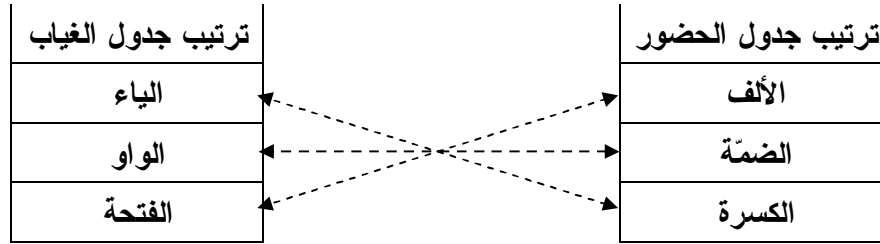
وبهذا قامت الصوائت الغائبة بدورها في تشكيل المشهد الشعري الغزلي مُبرزة دلالات الصوائت الحاضرة، مُشدّدةً عليها ومُضيفةً ظلالا دلالية بديعة. كما أنها تتخطى الدلالة داخل وحدة الغزل رابطة إيّاها بما في وحدة البين السابقة من دلالات.

أما من جهة النسق الصائتي العام في هذه الوحدة فهناك ملاحظات ثلاث:

1. توازن عدد الصوائت في جدولي الحضور والغياب ثلاثة صوائت لكلّ منهما. وهو ذات ما لوحظ سابقا في الصوائت ؛ وبذلك يتجلّى نسق متكامل: صامتي ــ صائتي يقوم على التساوي بين عدد الفونيمات في جدولي الحضور والغياب دلالة على التوازن النفسي الذي يُنعش ذات الشاعر مُنسكبا على المشهد الغزلي ساريا في أوصاله كلّها جميعا معا.

2. تقاسم الأدوار الدلالية بين الصوائت الطويلة والقصيرة؛ حيث لم يجتمع صائت طويل ونظيره القصير حضورا أو غيابا في هذه الوحدة مما يُوزّع الدلالة المشتركة التي يؤدّيها الصائت بمظهريه: طويل ،قصير. وبذلك يَشيعُ نوعٌ من التوازن يُرسِّخ توازن الذات واستعادتها دورها ووعيها خلاف التطرّف الذي وَسَمَ وحدة البين حين انفرد صائت الألف الطويل ونظيره القصير الفتحة بجدول الحضور مُقصيِيْن بقيّة الصوائت(الياء والكسرة، الواو والضمّة) من الحصول على نسبة ــ ولو ضئيلة ــ من الانزياح الحضوري تماما كما حرمت تلك المرأة الشنفرى من أيّ دور في وحدة البين.

وبالرغم من هذا التوازن إلا أنه ليس توازنا مطلقا بل هو نسبيّ حيث كان توازنا عدديا لا كمّيا؛ لأن الحضور كان لصائت طويل واحد: الألــف، وصـــائتين قصيرين: الضمة والكسرة ، مقابل غياب صـــائتين طويليْـــن: اليـــاء والـــواو وصـــائت قصير: الفتحة؛ وهو ما يعني قِصَر زمن جدول الحضور مقابلة بـــزمن جدول الغياب ويُعدّ ذلك بمثابة إقرار بعجز الغزل عن انتهاك ستائر الحاضر وعن أن تمتدّ يده إلى قساوته لتُغيّره لأن الواقع هو البين أما الغزل فماضٍ انتهى.

3. النسق المقلوب الذي يحكم ترتيب الصوائت في جدولي الحضور والغيـــاب كما يظهر في الشكل التالي:

فالصائت الطويل الأعلى انزياحا حضوريا: الألف يقابله نظيره القصـــير: الفتحة بأقلّ انزياح غيابيّ، والصائت الطويل الأعلى انزياحا غيابيا: اليـــاء يقابلـــه نظيره القصير: الكسرة بأقلّ انزياح حضوريّ، بينما يحتفظ الصائت الطويل: الواو ونظيره القصير: الضمّة بالمكانة الوسطى في الجدولين.وهذا النسق يُمثّل توازنـــا ينفي سيطرة أيٍّ من الصوائت تأكيدا على توازن الذات وهدوئها وراحتها في وحدة الغزل.

إن ما كشفت عنه الصوائت خلال الوحدتين السابقتين من وجـــود أنســـاقٍ صائتيّة تحمل الدلالة الكليّة للوحدة ، ومن تكامل بين الأنساق الصامتية والصائتية، إلى جانب دلالة الصوائت ــ كلٌّ على حدَة ــ على جانب مـــن جوانـــب المشـــهد الشعري في لحظة البين أو زمن الغزل، كلّ ذلك يعطي النصّ ترابطا في مستواه الصوتي ينعكس على صفحة الدلالة فيه مُشعّا بجمالية هذه القصيدة وفنّيتها ،وواشيا بشاعرية الشنفرى ،وكاشفا سببا من أسباب بقائها وشهرتها.

الفصل الثــالث

الصوت و الدلالة

في وحدتي الغزو و المدح من تائية الشنفرى

- أوّلا - الصوت والدلالة في وحدة الغزو:
  - **أ - الصوامت ودلالاتـها.**
  - **ب - الصوائت ودلالاتـها.**
- ثانيا - الصوت والدلالة في وحدة المدح:
  - **أ - الصوامت ودلالاتـها.**
  - **ب - الصوائت ودلالاتـها.**

أولا.الصوت والدلالة في وحدة الغزو:

بعد أن سَرَدَ الشنفرى بَيْنَ صاحبته المفاجئ ومعاناته تحت وطأته،ثم لجـــأ إلى استعادة لحظات الغزل الدافئة من الذاكرة لك سبيلا مخالفا تماما في وحدة الغزو حين يقول:

وبـــاضِعَةٍ حُمرِ الـــقسيّ بعثْتُـــهـــا
ومَـــنْ يَغـــزُ يَغْنَـــمْ مرّةً ويُشمَّـــتِ

خرجنـــا من الوادي الذي بين مِشْعَـــلٍ
وبين الجَبا هيهـــات أنشأتُ سُربتي

أُمَشّي على الأرض التي لن تضرّني
لأَنكِيَ قومـــاً أو أُصادفَ حُمّـــتي

أُمَشّي على أَيْـــنِ الغَزاة وبُعدهـــا
يُقرّبنـــي منهـــا رواحي وغُدوتي[1]

ففي هذه الأبيات نلمس تغيُّرا في فاعلية الذات؛ فبعد سلبيّتها في وحدة البين وفاعليتها الجزئيّة في وحدة الغزل هاهي تتدفع بقوّة أكبر في فضاء الغزو وجـــوّ الفخر بتحمّل الشدائد وعدم الخوف من الموت والحرب والمجهول.

الشنفرى هنا قائدٌ يبعث أصحابه سربةَ غزاة، وهو يُمَشِّي علـــى الأرض لا يخاف أحدا ؛ بل إنه لا يبالي بالموت ولا بالتعب وبُعد المسافة لأنه مهما كان من

(1) ـــ ديوان الشنفرى، ص:37.

أمر سيدرك غرضه وينال مراده بجهده وكفاحه ناسجا برواحه وغــدوّه وصـــبره سبيلا توصله ونهجا تُبلِغُــهُ.

أ.الصوامت ودلالاتــها:

1.الانزياح الحضوري ودلالاته:

تتوزع صوامت هذه الوحدة حسب نسب انزياحها كما يلي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	ش	1.34	4.58	3.24+	241.79+
02	غ	0.82	2.67	1.85+	225.60+
03	ض	0.93	1.90	0.97+	104.30+
04	ث	0.34	0.62	0.28+	82.35+
05	ر	4.59	7.19	2.60+	56.64+
06	ز	0.85	1.33	0.48+	56.47+
07	خ	0.43	0.62	0.19+	44.18+
08	ي	5.01	7.06	2.05+	40.91+
09	و	5.68	7.26	1.58+	27.81+
10	ح	1.76	1.97	0.21+	11.93+
11	ن	10.49	10.95	0.46+	04.38+
12	ب	5.05	5.17	0.12+	02.37+
13	م	8.97	8.99	0.02+	00.22+

ينطلق جدول الحضور بفونيم الشين الذي يحقّق انزياحا حضــوريا قــدره: +241.79% وهي أعلى نسبة يحقّقها هذا الفونيم خلال كل الوحدات.

إن أولى الملاحظات هي تقدُّم مخرج الفونيم الذي يحتل الصدارة هنا مقارنة بالذي تصدّر الوحدة السابقة؛ إذ مخرج الشين غار الفم[1] ؛وهو وسطه ومُتّسعه[2]، بينما مخرج الهاء الحنجرة[3].

وهذا التقدّم نحو الأمام، أي نحو الخارج ، تفرضه طبيعــة الدلالــة التــي تؤديها هذه الوحدة النصيّة لاتجاهها من علاقة مجرّدة تقوم بين شخصــين علــى أحاسيس ومشاعر إلى علاقة أكثر انفتاحا وحسيّةً ؛ إنها علاقة مجموعة من الناس ببعضهم بعضا ،وتقوم على أحاسيس ومشاعر وحركة خارجية ملموسة من غــزو وقتال وموت، وشفاء غليل من الأعادي وانخراط في عصبة من الصحاب تترافق في الرواح والغدوّ.

إن العلاقة تتحرك من الداخل ،حيث التجرّد عبر القرب من الوجدان ، نحو الخارج حيث الملموس عبر العالم الماديّ. وتتجه من: الألفة والتناسق إلى: العداوة الشديدة والصداقة الحميمة، النصر والموت، الحركة والنشاط والتعب ومواجهــة المجهول.وهذا التحرك من الداخل إلى الخارج هو نفسه الانتقال من صدارة الهاء الحنجري إلى صدارة الشين الغاري.

ووجود الشين وسط الفم بدلا من الانتقال إلى فونيم أبرز كالباء الشفوي أو الظاء الأسناني[1] ــ على الأقل ــ كما في وحدة الغزل السابقة؛ لأن الــذات هنــا تمتلك فاعليتها لذلك توجّب الحفاظ على دُنُوٍّ من الداخل .

كما أن المشاعر المتأرجحة المتناقضة من: صداقة تجلــب نحــو الــداخل وعداوة تدفع صوب الخارج، نصر يشدُّ إلى الذات ــ أي الداخل ــ وموت يشــدُّ تجاه الخارج بخروج الروح من صاحبها وفقدانه فاعليته ودوره فــي الحيــاة لأن الصعاليك "... يواجهون أمرين لا ثالث لهما: إلحاق الإصــابة بالعــدوّ وكســب الغنائم، أو الموت من أجل تحقيق مرادهم"[2] ، هذا التأرجح والتناقض يجعل الشينَ

---

(1) ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:129.

(2) ــ العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، جــ:1، ص:65.

(3) ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:87.

(1) ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:95.

(2) ــ الأدب الجاهلي، د.هاشم صالح مناع، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2005، ص:359.

الفونيم الأنسب لتصدُّر التعبير عن هذه المشاعر والأحــداث المرافقــة لهــا لأن مخرجه لا يقع نحو الداخل ولا في الخارج بل في نقطة وسط بينهما.

هذا عن الدور الدلالي للمخرج. أما الصفات فتقوم بأدوار تفصــيلية هامــة جدا؛ إذ تعمل صفة التفشّي المميّزة له ، أي سعة مخرجه إلــى درجــة اتصــاله بمخارج غيره[1]، بالإشارة إلى اتساع رقعة المشاركين في أحداث هــذه الوحــدة مقارنة بوحدة الغزل، وكذلك انفتاح مجال الانتماء للمشاركين في هذه الأحداث إذ لا شروط مسبقة ولا طبقيّة ؛ فشعر الصعاليك " شعر انفتاح على الإنسان بما هــو إنسان، فيما يتجاوز الولاء القبلي،واللون والجنس،والفقر والغنى"[2]. كمــا تــوحي صفة التفشي بسعة المكان الذي تدور على ركحه أحداث المشهد الشعري الآن لأنه ليس بيتا حُجِّر فوق الشاعر وصاحبته ؛ بل وديان وشعاب تُسلك رواحــا وغــدوّا وضربا في الآفاق طلبا للغُنم. كما يُصوّر انتشار هواء الشين على مساحة فســيحة من الأسنان والشفتين في التفشّي انتشارَ الصعاليك حين يُطلقهم الشنفرى مُهاجِمين غازين.

ليس التفشّي مجرّد سعة في المخرج فحسب بل هو اتصال لمخرج الشــين بمخارج عدد من الفونيمات الأخرى تصل عند بعضهم إلى تسعة[3]. إن الشــين لا يصدر بشكل صحيح فصيح إلا إذا اتصّل بمخارج تلك الفونيمات الأخــرى؛ إنــه يعبّر عن المصير المرتبط بأطراف أخرى، كوجود الشنفرى الذي لا يتحقّق إلا في إطار سربة الصعاليك ؛سواء أكان وجودا قيميا أو وجودا عضــويا.إنــه وجــود مترابط لأن المصير واحد مشترك كارتباط وجود الشين بتلك الفونيمات الأخرى.

---

(1) ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جــ:1 ، ص:163.

(2) ــ الثابت والمتحول ــ 1 الأصول ــ ، أدونيس، دار الفكر، بيروت، ط5 ، 1986،جــ:1،ص:259.

(3) ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جــ:1، ص:205. وهذه الفونيمات التي يتصّل بمخارجها هي ــ كما ذكر ابن الجزري ــ : الطاء، الفاء، الضاد، الراء، الصاد، السين،الياء،الثاء، الميم.

أما الاحتكاك والهمس[4]، وهما صفتا ضعف، فتبدوان غير منسجمتين مع ما في هذه الوحدة من إيحاء بالشدة والقوّة. لكن ذلك ليس إلا تناولا لظاهر الأمر؛ أما باطنه فيرتكز على وجود درجة كافية من اليقين داخل الذات يجعلها تتصالح مع نفسها كما في وحدة الغزل.وهو يقين ينزل على القلب كالبرَد لأنه نابع من علاقة عميقة مع الرفقة وهدوء داخلي لا يهتزّ أمام الاحتمالات المتناقضة التي يحملها المجهول؛ إذ إن الشاعر يعرف مسبقا ومقتنع بأنه يمكن ألا ينتصر في غزوه ، وإنه يمكن أن يُقتل ، لكنه راض بما قُدّر له وبالتعب الذي يبذل من أجل الهدف، وليس أنسب لهذا اليقين الهادئ من صفتي: الهمس والاحتكاك.

ولعلّ آخر ملاحظة يمكن إضافتها إلى هذه الدلالات التي ينضخ بها فونيم الشين هي طريقة الشنفرى في الغزو؛ إذ اشتهر بالغزو راجلا ، ويبدو أن مسرح الغزو الذي ينطلق من أحراش الوادي يكاد يصدر صوتا مشابها للشين حين "تدعس" قدماه الحافيتان الصلبتان أرض الوادي الرطبة وما بها من حشائش أو بقايا نباتات أو حصى.وقد صوّر الشنفرى ذلك كلّه في شعره كما في قوله:

إذا الأمعزُ الصوّان لاقى مناسمي
تطاير منه قادح ومفلّلُ[1]

وقوله:

أُمشّي بأطراف الحماط وتارة
تُنفِّضُ رجلِي بُسْبُطا فعَصَنْصَرا[2]

وأيضا بيته الشهير:

دعست على غَطش وبَغش وصحبتي
سعار وإرزيز ووجر وأفكلُ[3]

---

[4] ــ الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص:76.

[1] ــ شرح لاميّة العرب، العكبري ، ص:30.

[2] ــ ديوان الشنفرى، ص:45. يُسجَّل أن ذات اللفظ :"أمشّي" هو الوارد في البيتين 3ــ4 من وحدة الغزو؛ مما يُدني طبيعة الحركة وفضاءها في هذا البيت من مثيلتها في البيتين 3-4 من هذه الوحدة، وفي الوقت نفسه يبعدها قليلا عن طبيعة الحركة في بيت اللاميّة: إذا الأمعز الصوّان...

فمن خلال هذه الأبيات نرى الشنفرى حافيا معتمدا على قـدمين صـلبتين كخفّ البعير(المناسم) تفتّان الأمعز (الحصى الصغير) والصوّان (الحجارة المُلس) ويتطاير من شدّة وسرعة وطْئهما النار[4].وهاتان القدمان الصلبتان لا تطآن الحجر فقط بل إنهما غالبا ما تطآن مواقع النباتات مثل: الحماط والبسبط والعصنصر[5] ، كما أنهما تدعسان الأرض المبلّلة بالمطر الخفيف(البغش) في عتمة الليل (الغَطش)[1].بهذا تكتمل صورة الشنفرى وهو يطأ بقدميه النباتات والحصى لتصدر عنها أصوات وشوشة خفيضة ــ كالشين ــ كي لا يفتضح أمره وتفشل غارته.

وغير بعيد عن الشين يحلّ ثانيا فونيم الضاد الذي يشترك معه في الاتصال بمخرج غيره،وهو ما عبّر عنه القدامى بصفة:الاستطالة لاتصاله بمخرج اللام[2] ذي المخرج الواسع أساسا.وهكذا يأخذ الضاد مكانة هامة في إسناد الدلالات التي أداها تفشّي الشين خاصة وأنه يكاد يشترك معه في المخرج أيضا[3].

ولعلّ ما جعل الضاد يتخلّف عن الشين أن سعة مخرج هذا الأخير أكبر. كما يُسهم في ذلك أيضا موضع اللسان المتقدّم في الشين نحو الأمام ــ الخارج ــ مقابل تأخره قليلا نحو الخلف ــ الداخل ــ في الضاد بسبب الإطباق[4] مما يحرم هذا الأخير قدرا من الدلالة على الاتجاه صوب الخارج ، خارج الذات ، الذي يطبع هذه الوحدة.

لكن للضاد ميزة أخرى تجعله يفترق عن الشين وهي سمة: التركيب؛أي البدء بمرحلة انسداد لمسار النفَس تُهيّؤ لانفجارٍ لكن انفصال عضوي النطق لا يكون سريعا بل بطيئا مما ينتج عنه احتكاك [5]، وهذا التركّب يكاد يشخّص لنا تلك

---

[3] ــ تفريج الكرب عن قلوب أهل الأدب في معرفة لامية العرب، ابن زاكور الفاسي، ص:87.

[4] ــ شرح لاميّة العرب، العكبري ، ص:31.

[5] ــ ديوان الشنفرى، ص:45 (هـ:6).

[1] ــ تفريج الكرب عن قلوب أهل الأدب في معرفة لامية العرب، ابن زاكور الفاسي، ص:87.

[2] ــ أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د.عبد الصبور شاهين، ص:209.

[3] ــ لشدّة تقارب مخرجي الشين والضاد رأى الخليل أن الشين والضاد من مخرج. (انظر: العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ص: 65).

[4] ــ الكتاب، سيبويه، جـ: 4، ص:436.

[5] ــ الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص: 48 ــ 49.

العلاقات والمصائر المتغايرة إلى درجة التناقض التي يعايشها الشنفرى: أصدقاء وأعداء، غُنم وخيبة مسعى، نصر وموت.

إن الشنفرى يعايش هذه الثنائيات بهدوء ويقين عميقين مما يجعل الجهر القويّ للضاد[6] غير مناسب فيؤخّره عن الشين كما قَصُرَ به تأخّر اللسان عن التقدّم أكثر صوب صدارة جدول الانزياحات الحضورية في هذه الوحدة النصيّة الثالثة من التائية.

يقوم الثاء الرابع بانزياحه الحضوري المقدّر بـــ: +82.35% بدور مشابه للشين وذلك من خلال تقدّم مخرجه نحو الأمام كالشين[1]، وكذلك من خلال تبعثر الهواء في مخرجه عند النطق به[2]، وهو ما يقابل تفشّي الشين[3]، ليدلّ على انبعاث الصعاليك بأمر الشنفرى غازين منبثّين منتشرين بين الشعاب. كما يقوم حفيف الثاء الخاص بتصوير الصوت المنبعث من عن وطء قدم الشنفرى للحشائش ــ خاصة الرطب منها ــ كما يؤدي اشتراك الثاء مع الشين في صفتي الهمس[4] والاحتكاك[5] المُحيلتان إلى دلالة اليقين و الهدوء إلى تقريب أكثر بينهما.

وما جعل الثاء يتخلّف بعيدا جدا عن الشين هو البروز البالغ لمخرجه الأسناني في مقابل غاريّة الشين؛ فهذه الوحدة وإن كانت تتجه نحو الخارج لكنها لا تنفصل عن الذات وكونها الداخلي لأن الذات هنا فاعلة تسيطر على نفسها وعلى محيطهـــا خلاف موقعها السّلبي المنفعل في وحدة البين حيث كان الخارج ــ أي المرأة ــ يسيطر على الذات وهو ما منح الظاء ــ شريك الثاء مخرجا[6]ــ فرصة الصدارة فيها.

---

[6] ــ ص:128 (هــ: 3) من الفصل الثاني.

[1] ــ يعتبر الثاء هنا متقدّم المخرج كالشين بالنسبة إلى الهاء. والثاء من المخرج الأسناني (انظر: علم اللغة ــ مقدّمة للقارئ العربي ــ ، د.محمود السعران، ص: 174).

(2) ــ خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس ، ص:60.

[3] ــ لقد كان بعض القدامى يدرج الثاء ضمن الفونيمات المتفشّية كالشين. (انظر: النشر في القراءات العشر، ابن الجزري،جــ:1 ، ص:163).

[4] ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4 ، ص:434.

[5] ــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:53.

[6] ــ الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، ص:88.

ومن خلال تدرّج الثاء في الانزياح نحو الحضور من الغياب التام :
- 100 % في وحدة البين فالغياب الجزئي الضئيل: - 14.70 % في الغزل،إلى الانزياح الحضوري المهم في وحدة الغزو هذه بنسبة: +82.35% ، من خلال هذا التدرّج تُلمح دلالة الثاء المتمركز في ضعف اندفاع هوائه نحو الخارج مما يوفّر جوّا من الهدوء والدفء ملائمين للمشهد الشعري الفخري في وحدة الغزو حيث الذات مطمئنّة وعلى يقين من قدراتها وقَدَرِها، وعلى علاقة بمجال أوسع من الرفقة المتوافقة.

في الرتبة التالية للشين يحلّ الغين الطبقي بانزياح حضوري نسبته: +225.60 %.وهذا الفونيم سيُحيل عن طريق مخرجه الطبقي[1] العميق إلى الداخل بعد أن دفع الشين الغاري خارجا، نسبيّا.

هذا بالنسبة للمخرج أما صفات الغين فستقودنا إلى دلالات أخرى؛ فجهره الممايز له عن الشين المهموس[2] يجسّد حالة القوّة التي تقتحم الذات بعد جمودها في الوحدة السابقة مع تصدّر فونيم الهاء ذي المخرج العميق ــ كالغين ــ،والمهموس[3].

ويزيد هذا الشعور بالقوّة رسوخا أن هذه هي أعلى نسبة انزياح حضوري للغين في كل الوحدات النصيّة للتائيّة، وهي نسبة تتقابل عكسا مع انزياحه الغيابي التام: ــ 100 % في وحدة البين حيث كانت الذات عاجزة تماما وسلبية ؛ بينما هي هنا في وحدة الغزو تُسيّر الأحداث بثقة ويقين لأن الشنفرى الآن قائد مجموعة من الشجعان، مُتحدٍّ ، لا يخشى أن " يُشمَّت" أو أن يصادف مَنيّته.

وفي ذات مجال دلالات الغين يندرج الانزياح الحضوري للخاء بنسبة: +44.18% ؛ فلأنهما شريكان في المخرج[4] سيُحيل الخاء أيضا إلى الداخل، وهو الداخل الذي يتميّز بالرطوبة والرواء لتوفّر رطوبات في مخرجهما[5] مما يوحي

---

[1] ــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص: 77.

[2] ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4 ، ص:434.

[3] ــ علم الأصوات اللغويّة، د.مناف مهدي الموسوي، ص:87.

[4] ــ علم الأصوات العام، بسام بركة، ص:125.

[5] ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:74.

بوجود علاقة تكامل وتوافق مع الرفاق على عكس المشهد الشعري في وحدة البين حين حقّق الغين والخاء غيابا تاما لأن البين جفاء وجفاف.

ويعود الفارق الكبير بين نسبتي الانزياح الحضوري للغين والخاء الذي يبلغ:181.42% إلى تميّز الغين بصفة قوّة هي: الجهر[1]؛ لأن هذه الوحدة النصيّة تتبني على قوّتين:

- قوّة الذات إلى درجة اليقين الهادئ في أعماقها كجهر الغين (= صفة قوّة) وعمق مخرجه.يقين يجعلها تؤمن بأنها ليست أسطورة لا تقهر بل هي معرّضة ــ كغيرها ــ للهزيمة والموت.
- قوّة الجماعة: حيث يندمج الشنفرى في إطار متناسق:" خرجنا من الوادي الذي...". فهنا يبرز ضمير الجمع وهو بروز تشترك فيه وحدة الغزو مع وحدة الغزل السابقة لها لما فيهما من أنس ورفقة.

إضافة إلى اشتراك الغين والخاء في وجود الرطوبات بمخرجهما هناك صفة أخرى تجمعهما وهي: الاهتزاز[2] الناتج عن طرق اللهاة مؤخر اللسان عند نطقهما[3]،وهو ما يتلاءم تماما مع الفخر حين تهتز النفس غبطة وفخارا وزهوا بإنجازاتها وتناغمها مع محيطها.

بهذا التلاؤم بين صفة الاهتزاز والشعور بالفخر يُعْبَرُ إلى فونيم مماثل في الدور إنه: الزاي الذي يحقّق انزياحا حضوريا قيمته: +56.47% .إن اهتزاز الزاي[4] يشدّد أكثر على هذا الشعور بالاعتزاز واهتزاز النّفْس الناتجين عن سريان القوّة في أوصال روح الشنفرى وجسده.

---

[1] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ ، د. كمال محمد بشر، ص:121.

[2] ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:74،73.

[3] ــ أئمّة النحاة ، د.محمد محمود غالي، ص: 72.

[4] ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص: 78.

ويتميّز اهتزاز الزاي بتقدّمه لتقدُّم مخرجه الأسناني[5] مقابلة بالمخرج الطبقي للغين والخاء[6]، وهو ما يوحي بقوّة الذات في الخارج مما يسند إيحاء الفونيمين السابقين بقوّة الذات في داخلها؛ لأنه لا يمكن لذاتٍ أن تفرض وجودها على محيطها إذا لم تكن في داخلها قويّة ومدركة لقوّتها ومقتنعة بها.

ولا يتمتع الزاي بذلك التميّز الفارق فحسب بل لديه مواصفات أخرى تجعله يُثري دلالاته ويزيد المشهد الشعري عمقا وتماسكا. إن هذا التميّز الثاني يأتي من طبيعة الأعضاء المشاركة في تشكيله؛ فالأسنان في الفكّين العلوي والسفلي تؤدي دورا هاما في نطقه، فهي ببروزها وطبيعتها الصلبة مقارنة بمرونة الطبق في الغين والخاء ، توحي بالقوّة والصلابة التي تميّز بها الشنفرى ورفاقه الصعاليك تجاه الآخرين؛ لأنه لا يأبه بالتعب ولا يخشى الموت أو الهزيمة ، ولأنه كذلك زعيم يقود ويأمر ويخطّط للمعارك والغزوات.

وهذا التصلّب تجاه الآخرين عبر دور الأسنان والليونة تجاه الداخل عبر دور الحنك اللين (= الطبق) يكاد يرسم نسق علاقات الصعاليك فيما بينهم، وبينهم وبين العالم الخارجي؛ فهم: أشداء على الآخرين رحماء فيما بينهم.

هذا عن الأسنان؛أما دور اللسان في اهتزاز الزاي فيوحي بقوّة الشخصيّة، لأن اللسان أداة الانتقال من الوجود بالقوّة الذي تحقّق في وحدة الغزل السابقة إلى الوجود بالفعل الذي يتحقّق للشنفرى في هذه الوحدة[*].

في الرتبة الخامسة نجد الراء بانزياح حضوري قيمته: +56.64% ليقوم من خلال سمته المميّزة: التكرار[1] بالدلالة على الإصرار الشديد ففي الراء

---

[5] ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:95.

[6] ــ علم الأصوات العام، بسام بركة، ص:125.

[*] ــ تحتل الفصاحة والقدرة على التصرّف في فنون القول مكانا لا جدال فيها في ثقافتنا العربية.ولا يبدو ذلك مقتصرا على العرب فقط بما أنهم أمة بيان، وإنما لدى اليونان أيضا إذ يقول أحد فلاسفتهم: "تكلّم كي أراك" أي كي أرى شخصيّتك . وليس أدل على ذلك من قصّة سيدنا موسى عليه السلام حين طلب مؤازرة أخيه هارون عليه السلام في قوله تعالى: (ي. ي) (طه، 29-30). يقول الزمخشري مفسّرا قوله: (يرا) (طه،35) "أي عالما ...بأنّه أفصح منّي لسانا" (الكشّاف، الزمخشريّ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، الطبعة الأخيرة، 1972، جـ:2، ص:536).

يضرب طرف اللسان اللثة مرات متتالية[2] كغزوات الشنفرى المتتابعة إصـــرارا على تحقيق أهدافه ونيل مبتغاه دون أن يخشى الموت. وهو يبذل في ذلك قصارى جهده وطاقته كتلك الطاقة الكبيرة التي تبذل لنطق الراء[1] لأن الصبر على التعب جزء أساس من حياة الصعلوك، خاصة أن الشنفرى كان يغزو راجلا ؛ لذلك قال:

أُمَشّي على أَيْــنِ الغَزاة وبُعدهــا

فهو لا يرى التعب وبعد المسافة عقبة أمام تحقيق أهدافه ، بل يصرّ على قطع تلك المسافة غدوا ورواحا عددا من المرات حتى ينال ما يريد. ويبدو أنّ السرّ في ذلك سرعة العَدْو الفائقة التي يتمتّع بها الصعاليك وعلى رأسهم الشـــنفرى[2] ، وهـــي سرعة كسرعة حركة اللسان جيئة وذهابا في الفم ضاربا اللثة مرات متوالية.

ويتعدّى تكرار الراء تجسيد حركات الشاعر وحيويّته بَدَنيّا إلى تجسيد قـــوّة شخصـــيّته؛ فاللســـان علامـــة الـــذات وبمقـــدار حركتـــه تكـــون قـــوّة الـــذات وفاعليتها.فالشنفرى في هذه الوحدة قائد يمتلك شخصيّةً قويّة مؤثّرة في من حولها، فعّالة في محيطها، لا تمتلك إرادتها ومصيرها هي فحسب بل تـــرتبط بهـــا إرادة ومصير أشخاص آخرين.

إن هذه القوّة كقوّة اللسان الذي هو في الأصل ضعيف مرن متحرّك فـــي مقابل لثة الفك العلوي الثابتة القويّة الصلبة؛ فالشـــنفرى وأصـــحابه فئـــة قليلـــة مستضعفة لا تمتلك مُستقرّا ولا ديارا تحميها لكنّها فئة فعّالة لأنها تضرب بسرعة البرق القبائلَ القويّة المتمركزة في مضاربها والمتترّسة بِدُورِها وحَرَسِها ثم تعود إلى قواعدها سالمة وهو ما يعبّر عنه الشنفرى بوضوح في لاميّته حين يقول:

---

[1] ــ الكتاب، سيبويه، جـــ:4 ، ص:435.

[2] ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان ، ص:132.

[1] ــ يعدّ الراء من أصعب الأصوات نطقا وتظهر صعوبته في تعسّر نطقه على الأطفال. (انظر: الأصوات اللغويّة، إبراهيم أنيس، ص: 218).

[2] ــ تعدّ صفة العدو السريع أساسية في الصعلوك وطوق نجاة له حتى صار ذلك أحد موضوعات شعرهم المميّزة. (انظر: الشعراء الصعاليك، د.يوسف خليف ، ص:2215-227). ولقد كان الشنفرى شهيرا بسرعة العدو حتى ضربت العرب به المثل فقالت: " أعدى من الشنفرى". (انظر: خزانة الأدب، البغدادي، جـــــ:3، ص: 344).

فـــأيَّمتُ نســـوانـــا وأيتمتُ إلـــــدةً
وعـــدتُ كمـــا أبدأتُ والليْـــلُ أليـــَلُ[3]

إنها ــ إذن ــ نفس حركة اللسان المرن الضعيف المتحرّك الذي يضرب اللثة الثابتة القويّة الصلبة بسرعة ثم يعود إلى موقعه الأول.

ويسند دوْرَ الراء هذا في تجسيد قوّة ذات الشنفرى وفاعليتها نسبةُ انزياحه في الوحدتين السابقتين في ارتباطهما بدور هذه الذات وصورة شخصـــيّتها فـــي المشهد الشعري، وهو ما يُلخّصه الجدول الآتي:

الوحدة	نسبة الانزياح	صورة شخصيّة الشنفرى
1. البين	- 31.15 %	مُـنـفـعـلـة
2. الغزل	- 01.08 %	مُـتـفـاعـلـة
1. الغزو	+ 56.64 %	فــاعـلــة

إنّ هذا الجدول يُبرز كيف أن تصاعد نسبة الراء نحو الانزياح الحضـــوري مُرتبط بتزايد قوّة شخصيّة الشنفرى؛ فعندما كان منفعلا ضعيفا سلبيا في وحدة البين سجّل الراء انزياحا غيابيا هو ثاني أعلى انزياح غيابي له فـــي كـــل الوحـــدات: - 31.15 % ، أما في وحدة الغزل حين استعادت الذات جزءا من فاعليتها وتفاعلـــت مع الأحداث فقد انخفض الانزياح الغيابي إلى: - 01.08 %.أما هنا في وحدة الغزو فالذات تأخذ زمام المبادرة في محيطها وتمتلـــك فعاليـــة عاليـــة حقّقـــت الانزيـــاح الحضوريّ الأعلى للراء في كل الوحدات النصيّة الستّ التي يتكوّن منها جسد التائية.

وإلى جانب سمة التكرار المميّزة للراء يقوم جهره العالي الذي يُصنّفه ضمن أعلى الصوامت جهرا[1] بتأكيد الدلالة على قوّة هذه الشخصيّة ذات الصوت المسموع والكلمة النافذة في من حولها.

في المرتبتين الثامنة والتاسعة يتتالى فونيما الياء والواو بانزياحيْن حضوريين يبلغان: +40.91 % و: +27.81 % على الترتيب، وهو أول انزيـــاح حضـــوري يحققانه بعد أنْ سجّلا انزياحا غيابيا في الوحدتين السابقتين علـــى أســـاس ســـمتهما

[3] ــ ديوان الشنفرى، ص: 63.

[1] ــ اللغة وعلم النفس، د.موفّق الحمداني، ص:82.

المميّزة: الانتقاليّة؛ أي الابتداء بتشكيل هيئة نطق ثم الانتقال إلى أخرى بســرعة لا تُلحظ[2] مما لا يُشكِّلُ فونيمين مختلفين بل فونيما واحدا.

وعبْر هذه السمة ــ الانتقالية ــ يُولَجُ فضاؤهما الدلالي في وحدة الغــزو؛ فالسرعة في الانتقال تدلّنا على تلك السرعة التي يتمتّع بها الشنفرى فــي العَــدْو والتنقّل غُدُوّا ورواحا:

يقرّبني منهــا رواحي وغدوتـــي[1]

وليس هذا الانتقال بالمقتصر على الحركة الظاهرة للعيان من عدْو وغيره؛ بل يتعدّاها إلى حركة المصير نفسه التي يمكن أنْ تنتقل من في أية لحظـــة مـــن النقيض إلى النقيض ،من الغنم إلى الهزيمة:

ومن يغـــزُ يغنـــم مرّة ويُشمّـــتِ[2]

ومن النصر إلى الموت:

لأنكيَ قومـــا أو أُصـــادف حُمّـــتي[3]

وتقوم طبيعة هذا الانتقال السلسة جدا إلى درجة أنّ اصطلح عليها بعـــض الدارسين بـــ: "الانزلاق"[4]، تقوم بتجسيد ذلك الخط الدقيق بين النقيضين في حياة الشنفرى والصعاليك.وفي الوقت نفسه توحي برباطة جأش الشنفرى وقوّته لإقباله على مغامرات من هذا النوع حيث المصير مجهول مُتأرجح ، والمستقبل مُتعلّــق بنقطة حرجة دقيقة ويمكن أن ينزلق من الفوز إلى الخسران ومـــن الحيـــاة إلـــى الموت كلمح بالبصر. وإلى جانب سمة الانتقالية يتميّز الياء والواو بقـــوّة إســـماع أعلى من كل الصوامت[5] مما يوحي ببروز شخصية الشنفرى وتأثيرها في مـــن حولها؛ فهو الآن قائد لعصابة تغزو وتأتمر بأمره.

---

[2] ــ الأصوات اللغويّة، إبراهيم أنيس، ص: 42-43.

[1] ــ ديوان الشنفرى، ص:37.

[2] ــ السابق، الصفحة نفسها.

[3] ــ السابق، الصفحة نفسها.

[4] ــ الأصوات اللغويّة ــ رؤية عضوية ونطقيّة وفيزيائيّة ــ، د.سمير شريف استيتية، ص:164. و:علـــم الأصوات العام، بسام بركة،ص:138.

[5] ــ المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د.رمضان عبد التوّاب، ص:100.

والملاحَظُ أنّ الياء والواو كانا يسجّلان معا انزياحا غيابيا خلال الوحــدتين السابقتين ، وأن وحدة الغزو هي الوحيدة التي يحققان فيها ــ مجتمعين ــ انزياحا حضوريا؛ وذلك مؤشّر بالغ الدلالة في توكيد مركزيّة سمة الانتقالية في المشــهد الشعري لهذه الوحدة. ففي وحدة البين حسْمٌ للعلاقة بالاتجاه إلى قطيعة نهائية فــي الاتجاه السلبي، وفي الغزل حسم للعلاقة نحو التواصل في الاتجاه الإيجابي، أمــا وحدة الغزو ففيها رفاق وأعداء، نصر وهزيمة،حياة وموت، وهي دلالاتُ تأرجحٍ وانتقالٍ سريع من حال إلى حال تماما كالانتقال السريع في الياء والواو من هيئــة نطق إلى أخرى.

بقي أن يُلاحَظ أن حضور الياء كان أعلى بكثير من نظيره الواو. ويبــدو ذلك مرتبطا بكون الياء حادا والواو خفيضا[1]، والحدّة أقرب إلى الغــزو والقتــال والسرعة وإلى طباع القائمين بها. كما أن تقدّم اللسان في الياء عن موضعه فــي الواو لأماميّة الأوّل وخلفيّة الثاني[2] يمنح الأوّل أولوية في الدلالة علــى التقــدّم والإحالة إلى خارج الذات، مما يجعل الواو يحلّ بعد الياء ترتيبا.

بعد الياء والواو يأتي فونيم الحاء الحلقي الاحتكاكي المهموس[3] بانزيــاح قدره: +11.93% ليُعيد بعمق مخرجه إلى صميم الذات لأنه أعمــق الفونيمــات الحضوريّة مخرجا؛ إذ لا يوجد أي فونيم حنجري أو حلقي آخر ضــمن جــدول الانزياحات الحضورية في هذه الوحدة.

إن الحاء يوحي ،من خلال هدوئه القائم على صفتي: الهمس والاحتكاك، بالهدوء واليقين المُلابسين لذات الشاعر خلال هذه الوحدة لأنها تمتلك قرارها وتُخطّط لمساراتها المختلفة. ويؤيّد ذلك أن الحلق عند نطق الحاء يكون متسّعا جدا[4] مما ينقل دلالة السعة والراحة والرحابة التي تشعر بها الذات وسط محيط منسجم من الرفقة والأتباع.

---

(1) ــ يتقابل الياء والواو في ثنائيّة: حاد/خفيض تماما كتقابل الياء والواو الصائتين. (انظر: ص:42 (هــ:4) من الفصل الأوّل).

(2) ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص: 119.

(3) ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:131.

(4) ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:103.

لكن يُلاحَظُ هنا أن نسبة حضور الحاء أقلّ بكثير من تلك التي في وحدة الغزل؛ إذ يبلغ الفرق بينهما: 34.66 % ، وهو أمر منطقيّ حيث إن الغزل هدوءٌ هامسٌ للذات أما في وحدة الغزو فالذات هادئة لكنها فعّالة ،تبذل جهدا وينالها تعب ومشقّة لتحقّق أهدافها. إنها في الغزل نالت مرادها أما هنا فهي تكافح للوصول إلى مبتغاها، ولذلك كانت نسبة حضور الحاء هنا تشكّل ما يقارب ربع نسبة حضوره في وحدة الغزل، أما وحدة البين فقد كان أمرها حاسما حيث غاب الحاء لأنه لا راحة للذات في الرحيل والفراق .

بعد الحاء يأتي فونيم النون حادي عشر محقّقا انزياحا قدره: +04.38 % ليدلّ بسمته المميّزة: الغنّة[1] عن اعتزاز الذات بنفسها خلال هذه الوحدة ،وتغنّيها وترنّمها بما تفعل ،ورضاها بحالها ومكانتها الجديدة[2].كما تدلّ سمة الإسماع العليا في النون، وهي تقارب تلك التي في الراء[3]،تدلّ على ما دلّت عليه في الراء من قوّة الشخصيّة وتأثيرها في جوارها.

أما طريقة النطق فلها دلالات ترافقها؛ إذ إن سدّ مسار الهواء عبر الفم وتسرّبه في اللحظة ذاتها عبر الأنف[4] إحالة إلى ترافق المتناقضات وحضورها المتلازم: " سدٌّ وانفتاح " كحضور النصر والهزيمة، والحياة والموت بالتساوي في حياة الشنفرى.

أما من حيث المخرج فإن دور التجويف الأنفي في النون يجعل مخرجه بارزا ، وفي ذلك دفعٌ بالمشهد الشعري نحو الخارج لأن الأحداث تدور الآن خارجا في العالم الملموس حيث الرفقة وواجباتها والقتال ومخاطره والغزو ومصاعبه.

وذات الدلالة التي أداها النون يؤدّيها قرينه الأنفي: الميم[5] الذي يحقّق انزياحا قيمته: + 00.22 %. وعلّة تأخر ترتيب الميم عن النون تعود إلى:

---

(1) ـــ المقتضب، المبرّد، جـــ:1 ، ص: 196.

(2) ـــ لقد استعملت العربية النون للتطريب في الشعر ، كما توفّر للقرآن من ذلك نصيب. (انظر: التكرير بين المثير والتأثير، د. عزّ الدين علي السيّد، ص: 15-16).

(3) ـــ علم اللغة العام ـــ الأصوات ـــ ، د. كمال محمد بشر، ص:131.

(4) ـــ الكتاب، سيبويه ، جـــ:4، ص: 435 ؛ حيث يعبّر سيبويه عن ذلك بدقّة حين يقول عن النون: " ...فإنما تخرجه من أنفك واللسان لازم لموضع الحرف ".

(5) ـــ علم اللغة العام ـــ الأصوات ـــ ، د. كمال محمد بشر، ص:130.

- أن حفز الهواء في النون أكثر منه في الميم ؛ لأن الحجرة الفمويّة أوسع في الميم من النون ، وبما أن كميّة هواء الزفير المندفعة من الرئتين عند نطـــق كـــلّ منهما واحدة فإن قوّة دفع الهواء في النون أكبر ،وهو ما يُمكّن هذا الأخيـــر مـــن الدلالة أكثر من الميم على الدفع خارج الذات.
- وأيضا إلى أن الطاقة المبذولة في نطق النون: 2.11 ميكروواط أكبر مـــن تلك المبذولة في نطق الميم:1.85 ميكروواط[1]، وهو ما يمنح النون أولوية الدلالة على الكفاح وبذل الجهد من أجل تحقيق الأهداف كما يفعل الشنفرى.

ويأتي الانزياح الحضوري لفونيم الباء الشفوي[2] بـــ: +02.37 % ليُضاف إلى حضور الواو مما يزيد التأكيد على دلالة الدفع بالمشهد نحو الخارج.

ويظهر أن انفجاريّة الباء[3] قد مكّنته من التقدّم على المـــيم الشـــفوي هـــو أيضا[4] لأن الانفجار أدلُّ على المعارك والغزو وأجدر بالإيحاء بانفجـــار الـــذات المقموعة حين تسعى لأخذ حقوقها من المجتمع الذي ترى أنّه حَرَمَها إياها بغيـــر وجه حقّ أو سبب مقنع.

وبهذا تكون حلقة الانزياحات الحضوريّة قد أدّت من الدلالات مـــا يُشـــكّل المشهد الشعري الماثل في وحدة الغزو من قوّة شخصيّة وتأثير فـــي الآخـــرين، وشجاعة لا نظير لها ، وروح لا تبالي بالموت ولا تخشى المجهول وتواجه بقـــوّة من أجل أخذ ثأرها: " لأنكي قوما "، وتحقيق مبادئها على أرض الواقع.

---

[1] ـــ اللغة وعلم النفس، موفق الحمداني، ص:96.

[2] ـــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:83.

[3] ـــ علم اللغة ـــ مقدمة للقارئ العربي ـــ، د.محمود السعران، ص:154.

[4] ـــ همع الهوامع، السيوطي، جـــ:6، ص:289.

2.الانزياح الغيابي ودلالاته:

بعد أن قامت الفونيمات ذات الانزياح الحضوري بدورها في بناء الدلالـــة لا بدّ من تبيُّن الدور الذي تؤدّيه الفونيمات ذات الانزياح الغيابي.وهذه الفونيمـــات هي الواردة في الجدول التالي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	ط	00.61	00.00	0.61-	%100-
02	ظ	00.15	00.00	0.15-	%100-
03	ف	02.56	00.64	01.9-	%75.00 -
04	ذ	01.40	00.62	0.78-	%55.71-
05	ك	01.23	00.64	0.59-	%47.96-
06	س	02.15	01.25	0.90-	%41.86-
07	ج	01.83	01.25	0.58-	%31.69-
08	ق	02.73	01.97	0.76-	%27.83-
09	هـ	04.51	03.30	1.21-	%26.82-
10	ت	10.50	07.72	2.78-	%26.47-
11	د	03.39	02.69	0.70-	%20.64-
12	ص	00.79	0.64	0.15-	%18.98-
13	ل	10.67	09.02	1.65-	%15.46-
14	ء	06.74	05.88	0.86-	%12.75-

15	ع	04.28	03.94	-0.34	-%07.94

أول الفونيمات في هذا الجدول هو الطاء الذي يسجّل انزياحا غيابيـــا تامـــا قدره: - 100 %؛ أي إن هذا الفونيم لم يستعمل في كلّ نصّ وحدة الغزو.

ويبدو أول أسباب غياب الطاء من جهة المخرج حيث إن مخرجه اللثـــوي الأسناني[1] يمثّل إحالة إلى خارج الذات أكثر من القدر الـــذي يتطلبـــه المشـــهد الشعري في هذه الوحدة، وهو ما وفّره الشين الغاري الذي ينطق من وسط الفم[2] لأن الأحداث لا تُسرد من منظور خارج الذات بل مـــن داخلهـــا لاتحـــاد الـــذات والموضوع فيها اتحادا كليّا؛ فهذه الوحدة تنبـــع مـــن أحاســـيس ذات الشـــنفرى ومشاعرها وتُبيِّن أثرها في محيطها، ولذلك كان الشين على رأس قائمة الانزيـــاح الحضوري لأنه بوسطيّة مخرجه دلّ على هذه المنطقة الوسطى التي تجمع الذات والموضوع كما جمع الجيم الغاري هو أيضا الشاعر وصاحبته في وحدة الغزل[3].

كما يستند هذا الغياب التام إلى طبيعة صفات الطاء المناقضة تماما للشـــين كما يوضحّ الجدول أدناه:

	مـجهور	انفجاري	مطبق
ط	+	+	+
ش	-	-	-

فانفجار الطاء وجهره[4] لا يناسبان ذلك الهدوء الذي يسكن الذات بعـــد أن وجدت طريقها وسلكت سبيلها لتحقيق أهدافها ونيل مرامها.كما أنهما لا يلائمـــان اليقين الذي يمتلك ذات الشاعر وتمتلكه ، وهو اليقين الذي يجعله يغزو ويقتل؛ بل يقتل رجلا محرما وسط الحجيج في منى دون أن يشكّ في صواب ما يفعل.

---

(1) ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ، د.كمال محمد بشر،ص:102.

(2) ــ العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، جــ:1، ص:65.

(3) ــ ص: 121- 122 من الفصل الثاني.

(4) ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص:434.

أما إطباقه[5] فمضاد لتفشي الشين وانفتاحه ؛ لأن الإطباق حصـــر للهـــواء "فالصوت محصور فيما بين اللسان والحنك إلى موضع الحروف"[6] كمـــا يعبّـــر سيبويه، وهذا الحصر مناقض ومقوّض لدلالة الانفتاح التي تطبع وحدة الغزو من حيث انفتاح المكان وتنوّعه ، وتعدّد الأشخاص المسهمين في بناء المشهد الشعري، وحركة الشنفرى الممتدّة زمانا: " غدوتي ورواحي" ومكانا :" الوادي الـــذي بـــين مشعل والجبا، بُعد الغزاة ".

ومن خلال تتبع نسب انزياح الطاء في الوحدات الثلاث يُسجَّلُ أنها تتناقص كما يلي:

وحدة البين	وحدة الغزل	وحدة الغزو
+ 54.13%	+ 32.78%	- 100 %

وهذا المسار التنازلي مرتبط بأفق المشهد الشعري والذات ؛ فكلّمـــا زادت نســـبة حضور الطاء كان المشهد أضيق ، والعكس صحيح. ففي وحدة البين كان الأفـــق مسدودا أمام الشنفرى وكانت المرأة هي الشخصيّة المسيطرة، أما في وحدة الغزل فكان الأفق أقلّ ضيقا من حيث إحساس الذات بشيء من الفاعلية وكثير من الراحة والسعة والرحابة رغم أن المشهد ظلّ ضيّقا لسيطرة شخصين فقط على أحداثـــه، وكذلك ضيق مجاله المكاني الذي يمثّله البيت الذي حُجّر فوقهما. لكن هنـــا فـــي وحدة الغزو انفتح مجال المشهد الشعري ليشارك في أحداثـــه عـــدد أكبـــر مـــن الأشخاص هم الشنفرى وأصحابه ، وأعداؤه وأعداؤهم:" وباضعة حمـــر القســـيّ بعثتها، خرجنا من الوادي...، أنشأت سربتي، لأنكي قوما ..."، كمـــا أن المجـــال الزمني أكثر فساحة والمكاني أكثر سعة وامتدادا.

وما قيل عن الطاء ينسحب على التاء والدال المتتـــاليين عاشـــرا بـــــ: - 26.47% وحادي عشر بـــ: -20.64% ؛ وذلك لأنهما مـــن نفـــس مخرجـــه[1] فيحيلان مثله إلى خارج الذات بقدر أكبر مما يقتضيه المشهد.

---

[5] ـــ السابق،ص:436.

[6] ـــ السابق، الصفحة نفسها.

[1] ـــ علم اللغة العام ـــ الأصوات ، د.كمال محمد بشر، ص:102-101 .

كما أن الدلالات التي أداها انفجار الطاء وجهره تنسحب على نظيره المنفتح:الدال[2] ، بينما يحتفظ التاء بدلالات الانفجار فقط لأنه ليس مجهورا كالطاء والدال[3].

ويُعزى تقدّم التاء عن الدال رغم كون هذا الأخير أقرب إلى الطاء كما يكشف الجدول التالي:

	لثوي أسناني	انفجاري	مجهور	مطبق
ط	+	+	+	+
د	+	+	+	-
ت	+	+	-	-

يعزى هذا التقدّم إلى كون انفجارية التاء أشدّ من تلك التي في الدال كما يذكر ابن سينا[1]، وهذا الحبس الشديد للهواء في التاء هو سبب وصف الدراسات الحديثة له بـ: النفسيّة؛ أي إنه متبوع بدفعة هواء[2].وكان سيبويه وعلماء القراءات قد انتبهوا إلى ذلك من قبل[3].فهذه المواصفات في تشكيل نطق التاء تدنيه من الطاء أكثر مما يدنو منه الدال مما ينتج عنه أن يتخّذ التاء موقعا أقرب إلى الطاء في ترتيب الانزياح الغيابي.

إنه لمن الملاحظ خلال الوحدتين النصيّتين السابقتين أنّ التاء كان مرافقا وفيّا للطاء؛ حيث انزاح معه حضوريا في كلتيهما بينما انشقّ عنهما الدال بتسجيله انزياحا غيابيا في الوحدتين معا. وهذا النسق الذي سُجّل سابقا في هذا المثلّث اللّثويّ الأسنانيّ: (ط،ت،د) يبدو أنه يقوم على مَرْكزة صفة الانفجار أكثر من التركيز على الجهر لأنه من حيث قوّة الانفجار يكون الترتيب: الطاء فالتاء، ثم الدال تماما كما لاحظ ابن سينا.

---

(2) ــ علم اللغة ــ مقدّمة للقارئ العربي ــ، د.محمود السعران، ص:155.

(3) ــ الكتاب، سيبويه،جــ:4، ص:434.

(1) ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:121-122.

(2) ــ الأصوات اللغوية ــ رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية ــ، د.سمير شريف استيتية ،ص:134.

(3) ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جــ:1، ص:161.

لكن هنا في وحدة الغزو نلاحظ غياب كلّ أطراف هــذا المثلّــث اللّثــويّ الأسنانيّ الانفجاري؛ بل وغياب كلّ الانفجاريات عدا الباء الــذي حقّــق انزياحــا حضوريا ضئيلا: +02.37 % ، وهذا يمثّل ميل المشهد الشعري إلى التركيز علــى الانطلاق والطلاقة والانفتاح كانفتاح مجرى الهواء في الفونيمات الاحتكاكية مقابــل انسداده في الانفجاريّة.

هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الانفجار دلالة على الحسم والفصل السريع كالانفصال السريع لعضوي النطق الحابسين للهواء وهو ما لا يلائم تأرجح المصير وضبابية المستقبل وترصّد المجهول للشنفرى، كما أنه لا يتّسقُ والنهايــة المفتوحــة للمشهد الشعري في وحدة الغزو هذه إذ لم ينتهي الشنفرى إلى الأخذ بثــأره وشــفاء غليله وإنما هو يسعى إلى ذلك ولم يدركه بعد.

بعد الطاء المتصدّر يأتي فونيم مطبق آخر ليحلّ ثانيا بانزياح غيابي تام هــو أيضا ، وهو فونيم الظاء الأسناني[1].وواضح جدا أن بروز مخرجه يحيل إلى الخارج بشكل بالغ وهو ما خوّله الغياب التام في هذه الوحدة لأن مناط القوّة الآن بِيَدِ الــذات وحدها لا بيد غيرها كما حدث سابقا في وحدة البين حين كان بيد المرأة، ولا هي ــ أي المرأة ــ تمتلك منه النصيب الأوفر كما كان عليه الحال في وحدة الغزل. ومــن أجل ذلك كان انزياح الظاء يتناقص من وحدة إلى أخرى لتنــاقص قــوّة الأطــراف الخارجية وتوجُّه مركز القوّة صوب ذات الشاعر أي الداخل؛ إذ كــان انزياحه: + 326.66 % في وحدة البين لينزل إلى : +80 % في الغزل، ثم هاهو يتحوّل هنا في وحدة الغزو إلى غياب تام: -100%.هذا من حيث المخرج ؛ أما من حيث الصفات فإطباق الظاء وجهره[2] يقومان بذات الدلالات التي قاما بها في الطاء سابقا.وإلى جانب الظاء يقف الذال رابعا بنسبة: -55.71% ليؤدّي دورا كدور الظاء من حيــث بــروز المخرج لأن كليهما أسنانيّ، وكذلك من حيث الجهر لأن الذال مجهور أيضا[3].

---

[1] ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:126.

[2] ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:47.

[3] ــ علم الأصوات، د.حسام بهنساوي، ص:66.

ومن خلال جدولي الحضور والغياب في هذه الوحدة يُسـجّل اسـتمرار نسـق المثلّث الأسناني القائم على على اختلاف أحد أضلاعه عن الباقييْن كما يبـيّن الشـكل التالي:

ففي هذه الوحدة يحقّق الثاء انزياحا حضوريا بينما يسجّل الظـاء والـذال انزياحا غيابيا؛ وسبب ذلك قرب الثاء من الشين كما ذكر سابق في تحليل الانزياح الحضوري للثاء.وهناك سبب ثانٍ وهو عدم اهتزاز الثاء خلاف الظاء والـذال[1]؛ فهذا الاهتزاز غير مناسب لفخر الذات العالي في مشهد الغزو لأنه أقّل بروزا من اهتزاز الزاي[2].إنه اهتزاز هادئ خافت على قدر اعتزاز ذات الشنفرى بوجودها في الغزل حيث هدوء العلاقات ومرونتها. وهكذا كان حضور الثاء غير منـاقض لطبيعة المشهد الشعري في وحدة الغزو كما خدم غيابُ الظـاء والـذال تماسـكه وانسجامه بتغييب اهتزازهما الخافت.

أما الاهتزاز المناسب لهذه الوحدة فهو اهتزاز الزاي البارز لأنه يقع فـي أعضاء أكثر صلابة: أسنان الفكين العلوي والسفلي المتصّلين فـي أثنـاء نطقـه ليوحي بصلابة وحدّة العلاقات مع الخارج حيث الغزو والفتك والقتل، بينما يتخلّل اهتزاز الظاء والذال ،الذي يقع في الأسنان هو أيضا،ضعفٌ بسبب وضع اللسـان ذي الطبيعة المرنة بين أسنان الفكّ العلوي وأسنان الفكّ السفلي فيؤدي بذلك دورا مُـمْـتَـصًّـا لذبذبات الاهتزاز بفصله بين الاهتزازات الناشئة في أسنان كلّ من

(1) ـــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:122 ؛ حيث لا يذكر أن للثاء اهتزازا بينما في ص:81 وص: 122-123 يتحدّث عن اهتزاز الذال والظاء.
(2) ـــ السابق، ص:81.

الفكّين، وبهذا تتأكّد ملاءمة اهتزاز الظاء والذال لجوٍّ أكثرَ هدوءا ومشـــهد أكثـــر مرونة من الغزو والمقصود هنا مشهد الغزل وعلاقاته الهادئة الدافئة.

بعد الطاء والظاء يأتي الفاء ثالثا بانزياح غيابي جزئي قدره: - 75.00%. والفاء فونيم شفوي أسناني[3] ،أي بارز المخرج، وهو ما لا يناسب موقع الــذات وأثرها في محيطها لأن الأحداث لا تقع في الخارج منعزلة عن دور الشنفرى كما كان في وحدة البين ؛ بل هو هنا صانع الحدث ومركزه، وهو المؤثّر في محيطه.

وهكذا غاب الفاء كي لا يحيل إلى خارج الذات بقدر يعكس عدم فعاليتها أو عدم سيطرتها على مسار الأحداث في المشهد الشعري الحالي. ويدلّك على هــذا الانزياحُ الحضوري للفاء في وحدة البين حين كانت خيوط المشهد الشــعري بيــد صاحبة الشنفرى بينما كان هو سلبيا منفعلا، كما يرسّخ ذلك انزياحُه الغيابي فـــي وحدة الغزل السابقة وهنا في وحدة الغزو لأن الذات في كلتيهما استعادت قـــوّةً وفاعليّة ونصيبا من التحكّم في الأحداث.

وإلى جانب مخرجه البارز تقوم صـــفتا الضـــعف فـــي الفـــاء: الهمـــس والاحتكاك[1] بإحالة خاطئة إلى المحيط الخارجي لأنها ستصوِّر الشنفرى ضـــعيفا تجاه محيطه كضعف الهمس والاحتكاك بينما الأمر على عكس ذلك تماما، ويكرّس صورة الضعف ــ التي يتم تلافيها بغياب الفاء ــ أن الجهد الـــلازم لنطـــق هـــذا الفونيم متدنّية جدا : 0.08 ميكرowواط[2] وأن نسبة احتكاكه هي الأدنى بين بقيّـــة الفونيمات ذات المخارج البارزة؛ إذ لا يقلّ عنه في قوّة الاحتكاك إلا الهاء و الخاء والغين والعين والحاء ذات المخارج الغائرة[3].

إذن؛ فالفاء ضعيف بارز بينما الشنفرى الآن يستعرض قوّته وبأسه وشدّته وهو ما يلائم حضور فونيمات قويّة بارزة كالباء والميم الشفويين المُحققِّيَنِ فعْـــلا انزياحا حضوريا.

---

[3] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:84.

[1] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:121.

[2] ــ اللغة وعلم النفس، د.موفّق الحمداني، ص:96.

[3] ــ الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص:25.

قد تبدو سعة مخرج الفاء بمشاركة سطح الشفة السفلى وأسنان الفكّ العلوي[4] مُعارضةً لغيابه لأنه يشترك والشين في سعة المخرج وأيضا الهمس والاحتكاك؛ لكن هذه السعة في الفاء لا تخدم المشهد الشعري القائم على تعدّد المشتركين في صناعة أحداثه لأنها سعة للفاء وحده ولا تمتد إلى الاشتراك مع مخارج أخرى كما في تفشّي الشين. فالفاء معزول لأنه الوحيد في العربية الذي يصدر من هذا المخرج؛ ولهذا كان ذا نسبة انزياح حضوري عالية في وحدة البين حيث حلّ فيها رابعا بـ: +48.90 % لأن العلاقة تؤول إلى القطيعة والعزلة، بينما يحدث العكس في وحدتي الغزل والغزو إذ تمتدّ الجسور صوب الشاعر من كلّ حدب وصوب لتغمره بنعمة الرفقة والاجتماع، وهذا المشهد القائم في الغزل والغزو على الصحبة والتكامل كان عاملا هاما في غياب الفاء خلال هاتين الوحدتين.

في المرتبة الخامسة يوجد فونيم الكاف بانزياح غيابي قدره: -47.96%، وهو فونيم قريب من الشين مخرجا ؛إذ مخرجه قُبيل الشين مباشرة[1]. ويتمّ نطق الكاف بأن يرتفع مؤخّر اللسان نحو الطبق ويلتصق به ليسدّ مجرى الهواء تماما لينفصل عنه بسرعة فيحدث الانفجار[2]، وهو بتضافر سدّ مجرى الهواء سدا محكما وعمق مخرجه الطبقي غير ملائم لانطلاق الذات في هذه الوحدة، كما أن مرحلة الانفجار ــ التي تتبع الانسداد ــ يجب أن تقع إلى الخارج قدر الإمكان لا إلى الداخل وهو ما لا يتوفّر عليه الكاف لأن الانفجار يتمّ في وسط الفم عند منطقة الطبق، فهذا سبب آخر لغيابه وسندٌ جديد لحضور الباءِ الانفجاريُّ الوحيد الذي يحقّق انزياحا حضوريا في هذه الوحدة لأنه انفجاري بارز المخرج لشفويّته[3] مما

---

[4] ــ همع الهوامع، السيوطي، جــ:6، ص:289.

[1] ــ الكتاب ، سيبويه، جــ:4، ص:433.

[2] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ، د.كمال محمد بشر، ص:108.

[3] ــ علم الأصوات اللغوية،د.مناف مهدي الموسوي، ص:50.

يلائم تصوير حضور الشنفرى القويّ في محيطه وأثره وعصابتَهُ التي يقودها في أعدائه.

وفي فلك الكاف يدور فونيم القاف الذي ينزل ثامنــا بانزياحــه البــالغ: -27.83% ؛ إذ إن طريقة نطقه الانسداديّة[4] تعمل بتضافرها مع عمق مخرجــه اللهويّ[5] على حمل دلالة انسداد الأفق أمام الذات، ثم يؤدّي الانفجار الناجم عــن انفصال اللهاة عن مؤخّر اللسان[6] دلالة الانتقام والقوّة التي توجّه في هذه الوحدة إلى الخارج بينما هي هنا تخالف ذلك بوقوعها في موضــع عميــق مــن جهــاز النطق.وهذه الدلالات لا تناسب المشهد ودور الشنفرى وأصحابه فيه مما دفع إلى غياب القاف.

ويترسّخ هذا التحليل لغياب الكاف والقاف عندما يستمر غياب الانفجاريات عميقة المخرج في هذه الوحدة من خلال تسجيل الهمزة الانفجاري الحنجــري[1] انزياحا غيابيّا نسبته: -12.75%.

ويبدو أن النسق الذي لوحظ سابقا في المثلث اللثوي الأســناني: (ط،ت،د) من حيث ترتيب غياب الفونيمات الانفجارية يتكرّر مع الانفجاريات عميقة المخرج لكن ليس على أساس القوّة بل على أساس الموضع ،مع تواصــل تحييــد الجهــر كصفة قوّة وعدم التركيز عليها، إذ تترتّب الفونيمات الانفجارية عميقة المخرج كما يلي:

1.الكاف الطبقي 2.القاف اللهوي 3. الهمزة الحنجري

---

[4] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة ، ص:117.

[5] ــ الأصوات اللغوية، د.حسام بهنساوي، ص:79.

[6] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكين، ص:88-89.

[1] ــ علم اللغة ــ مقدمة للقارئ العربي ــ ، د. محمود السعران، ص:157.

فكلّما كان المخرج أقرب إلى مخرج الشين ،متصدّر الانزياحات الحضورية، كانت نسبة الانزياح الغيابي أعلى وفي ذلك مباعدة بين ذات الشنفرى وانسداد الأفق وترسيخ لدلالات الشين على الانفتاح والانطلاق والانتشار.

ومن خلال ما سبق يتكشّف هذا النسق العام القائم في هذه الوحدة على:

- تغييب الانفجاريات ودفع الاحتكاكيات إلى جدول الحضور.
- تحييد الاختلاف في الجهر والهمس.

ولذلك حقّق فونيم انفجاري واحد فقط انزياحا حضوريا ــ وهو الباء ــ من بين سبعة فونيمات انفجارية في اللغة العربية وهي: الهمزة، القاف،الكاف، الطاء، التاء والدال،إضافة إلى الباء طبعا.كما يدلّ على تحييد الاختلاف في الجهر والهمس تساوي عدد المجهورات بين جدولي الحضور والغياب في هذه الوحدة بتسعة فونيمات مجهورة لكلّ منهما.

بعد الكاف يأتي السين سادسا بانزياح غيابي نسبته: -41.86%، وهو فونيم بارز المخرج جدا لأنه أسناني[2]، وبتضافر أسنانيّته مع صفتي الضعف اللتين فيه: الهمس والاحتكاك[3] سيُحمَّل إشارات خاطئة عن أثر الشنفرى في محيطه ــ مثلما حدث في الفاء ــ تُصوِّره هادئا مسالما، كما أن صفيره[1] سيوحي بنوع من الليونة تجاه الخارج لأن الصفير يُحسّن الصوت؛ لكن ما يحدث هو عكس ذلك تماما حيث ينتشر الشنفرى وأصحابه غزاةً يغيرون على القبائل والقوافل.ويتسّق غياب السين هنا مع حضوره في وحدتي البين والغزل السابقتين لأنهما ترتكزان على سلبية ذات الشنفرى في الأولى وقلّة فاعليتها في الثانية.

ويعتمد غياب السين على ميزة أخرى في هذا الفونيم وهي الضيق الشديد لمخرجه[2]، فتضافر بروز المخرج مع ضيقه سيفسد دلالة الوحدة على الانطلاق والانتشار والضرب في الأرض غزوا.

---

(2) ــ اللغة وعلم النفس، د.موفّق الحمداني، ص:95.

(3) ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:123.

(1) ــ المقتضب، المبرّد، جــ:1، ص:193.

(2) ــ الأصوات اللغويّة، د.إبراهيم أنيس، ص:75.

ويسند دلالات الهمس والاحتكاك والصفير التي في السين مثيلاتها التي في الصاد[3] الذي حلّ ثاني عشر بنسبة: -18.98%.ويبدو أن تأخر الصاد عن السين في الترتيب يعود إلى:

1. إطباقه الذي هو صفة قوّة[4]. 2. سعة مخرجه مقارنة بالسين[5].

فهاتان الصفتان تدنيان الصاد قليلا من خصائص المشهد الشعري من قوّة تجاه الآخرين، وانطلاق الذات وانتشار تأثيراتها في محيطها ليسجّل بسبب هذا الدنوّ انزياحا غيابيا أقل من السين بـ: - 22.88 %.

بعد السين نجد الجيم سابعا بانزياح غيابي قدره: -31.69% ، وهو شريك الشين والياء مخرجا[6] كما إنه مركّب النطق كالضاد لأنه يبتدئ بحبس تام للهواء ثم انفصال بطيء لعضوي النطق فينتج احتكاك[7] وهو ما سمّاه بعض الدارسين : التعطيش[8]؛ وهذه المواصفات التي تجتمع في الجيم تفرض التساؤل عن سرّ انزياحه الغيابي إذ يبدو وكأنما هو أولى بالانزياح الحضوري.

إن التمايز الأساس بين الشين والضاد والياء من جهة والجيم من جهة هو عدم اتصاله بمخرج غيره، فالشين بتفشّيه والضاد باستطالته والياء بانتقاليّته يُمثّلون ترابط مخارج مختلفة يتّسقُ وَ سِعَةِ المشهد الشعري في هذه الوحدة شخوصا وزمانا ومكانا؛ بينما لا يتّصل مخرج الجيم بأيٍّ من المخارج المقاربة ، وهو ما أكّده د.عبد الصبور شاهين حين قال:"... ولكنّ صفة التعطيش لم تعطه عند النحاة ميزة على مقاربه من الأصوات، كما كان للشين ميزة التفشّي"[1]. وهكذا فإن الجيم لم يكن ليخدم المشهد الشعري لو حقّق انزياحا حضوريا؛ بل كان سيُحرج صدارة الشين لأنه سيرافقه دون أن يُسهم في بناء الدلالة المناسبة لهذه الوحدة.

---

(3) ــ أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د.عبد الصبور شاهين، ص: 228.

(4) ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص:436.

(5) ــ إن إطباق الصاد يجعل مساحة مقدّم اللسان التي تشترك في نطقه أكبر من تلك التي في السين المنفتح.

(6) ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص:433.

(7) ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:76.

(8) ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسّان، ص:131.

(1) ــ أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د.عبد الصبور شاهين، ص: 230.

غير بعيد عن الجيم السادس يحلّ الهاء لأنه يترتّب ثامنا في جدول الانزياحات الغيابية بنسبة: - 26.82 %. والهاء فونيم عميق المخرج جدا لأنه حنجريّ[2]، وغيابه إشارة إلى تقدّم الذات صوب الأمام لأنها حقّقت وجودها ولم يعد لديها إشكال في ذلك كي تعود إلى المصدر ، إلى الداخل ، تماما كما أن الحنجرة مصدر الصوت، وهو سبب غياب الهمزة أيضا.

هذا من جهة المخرج أما من حيث الصفات فإن همسه واحتكاكه وضعفه البارز جدا الذي يكاد يجعل منه صائتا مهموسا[3] هذه الصفات تجعل منه غير مؤاتٍ لتصوير اندفاع الذات وكفاحها لنيل مرادها وأخذ حقوقها بيدها.

وهذا الغياب التام للمخرج الحنجري عبر غياب الهمزة والهاء مقابل الحضور الكامل لفونيمات المخرج الشفوي:(م، ب، و) يكشف عن ثنائيّة: حنجري /شفوي. إن غياب المخرج الحنجريّ وحضور الشفويّ إشارة إلى شدٍّ للذات صوب الخارج الملموس والحركة ، وحيث الرفاق الذين يشدّون أزرها ويقاسمونها السراء والضرّاء والكفاح.

إن تغييب المخرج الحنجري يُعدّ تغييبا لجزء من طاقة جهاز النطق، لكن ذلك لن يُضعف الذات في هذه الوحدة لأنها لا تستمد قوّتها من داخلها فحسب بل هناك مصدر آخر خارجي هو: الباضعة، والسربة ، هو ضمير الجمع في:

خرجنا من الوادي الذي بين مشعل وبين الجبا ....

فـ:" الرجل كثير بأخيه"، وما قد تحاول ذاته أن تثنيه عنه تدفعه إليه بقوّةٍ حماسةُ الجماعة وترابط المصير. وهذا الاتجاه في هذه الوحدة النصيّة الثالثة يُفسّر غيابَ المخرج الحنجريّ وكذا عدم صدارة الشفويّات؛ حيث احتل الواو الرتبة التاسعة والميم والباء ذيل الترتيب في جدول الحضور وذلك لأن ترابط الشنفرى وأصحابَه يحمل جزءا من الداخل وشيئا من الواقع الخارجي ، فارتباطه بهم نابع من القيم المشتركة ومصدرها الوجدان في الداخل ــ كالمخرج الحنجري العميق ــ كما أن أولئك الأصحاب ليسوا ذكرى ماضية في خيال الشاعر ،كالمرأة في وحدة الغزل،

---

[2] ــ علم الأصوات، د.حسام بهنساوي، ص:83.
[3] ــ علم اللغة ــ مقدّمة للقارئ العربي، د.محمود السعران ، ص: 178.

بل هُمُ واقع ملموس خارجها ــ كالمخرج الشفويّ البارز ــ وبهذا يكــون موقــع الذات وسطا بين الداخل والخارج كموقع الشين وسط الفم.

وغير بعيد عن دلالة غياب المخرج الحنجريّ يأتي غياب العين الحلقــي[1] بانزياح قيمته: - 07.94% لأنه هو أيضا عميق المخرج، وقد قصُرَ بــه ضــيق الحلق عند نطقه عن تحقيق انزياح حضوريّ كشريكه في المخــرج: الحــاء؛ لأن تضييق الحلق يكون: 2.6 ملم عند نطق العين مقابل: 7.6 ملم في الحاء[2]، وهذا التضييق في العمق غير مناسب لانطلاق الذات خاصّة إذا عُلم أنّ حفز الهواء في الحاء يكون نحو الأمام بقوّة بينما يكون في العين أقلّ اندفاعا[3].

بقي في قائمة الانزياح الغيابي فونيم واحد هو اللام الذي جاء ثالث عشــر بــ: - 15.46%، وذلك رغم امتداده ليشارك غيره مخرجا لأنه ينحــرف حتــى يتّصل بمخرج غيره[4]؛ لكن هذا الانحراف والاتصال بمخارج أخرى ليس حُجّــة له كي يُحقّق انزياحا حضوريا لأنه ليس صفة قوّة[5] تمنحه القدرة على الإيحــاء بالقوّة.

هذا من حيث الانحراف عن موضع مخرجه الأساس أما من حيث مســار الهواء فإن سمة الانفلات التي تُميّزه، والتي تعني انفــلات الهــواء مــن جــانبي اللسان[1]، هذه السمة لا تُخوّله دلالة على القوّة كتفشّي الشين لأن هــذا الانفــلات مخالف لطبيعة تفشّي الهواء في الشين؛ لأنه ترك مخرجه الأصلي بينما لم يتــرك الشين مخرجه بل التزم به كما التزم الشنفرى مبادئه وقيمه التي ينادي بها. ومــن

---

(1) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:86.
(2) ــ مدخل في الصوتيّات، عبد الفتاح ابراهم، ص:103.
(3) ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا ، ص:72-73.
(4) ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جــ:1، ص:162.
(5) ــ أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د.عبد الصبور شاهين، ص: 210.
(1) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:97-98.

جهة أخرى فإن الانفلات منافٍ لدلالات القوّة والتماسك التي تمــلأ ذات الشــاعر ومناقض لإمساكها بخيوط الأحداث ودورها الفعّال المؤثّر في محيطها.

بهذا يكتمل دور الصوامت جميعا ، حاضرها وغائبها، في بنــاء المشــهد الشعري لوحدة الغزو ثالث الوحدات النصيّة من تائية الشنفرى متميّزة عن سابقتها ــ وحدة الغزل ــ بعدم تساوي عدد الفونيمات في جدولي الانزياحين الحضوري والغيابي؛ حيث يُحقّق 13 فونيما يحقّق انزياحا حضوريا بينما يُسجّل 15 فونيمــا انزياحا غيابيا، وهو ما يمثّل عودةً إلى نسق وحدة البــين فــي التوزيــع الكمــيّ اللامتساوي للفونيمات وذلك تجسيدٌ لتقارب نمط العلاقات في وحدتيْ البين والغزو لقيامها على التوتّر والصلابة ، كما هو دلالة على عودة الصراع بين طرفين فــي وحدة الغزو ــ الشنفرى وأعداؤه ــ كما كان الصراع قائما بين الشاعر وصاحبته في وحدة البين. ليُبرز مرّة أخرى وبشكل جليّ ترابط البنى الصوتية للوحدات فيما بينها ودلالات ذلك على خصائص المشهد الشعري في كلٍّ منها ليس فقــط علــى مستوى الفونيمات مفردة بل على مستوى توزّعها الكميّ كذلك.

أ.الصوائـت ودلالاتــها:

بعد أن استُعرض خلال الصفحات السابقة الدرو الدلالي للفونيمات الصامتة يأتي الآن المجال لاستعراض دور الفونيمات الصائتة في بناء المشــهد الشــعري لوحدة الغزو.

1.الانزياح الحضوري ودلالاته:

في هذه الوحدة الثالثة من نصّ تائيّة الشنفرى يحقّق فونيمان صائتان فقط انزياحا حضوريا كما في الجدول الآتي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	الياء	37.34	47.77	10.43+	+ 27.93 %
02	الضمّة	15.01	17.19	02.18+	+ 14.52 %

يتصدّر الجدول صائت الياء بنسبة: + 27.93 %، وهو صائت أمامي مغلق طويل[1] يتميّز بشدة انفراج الشفتين فيه مقارنة بالصوائت الأخرى[2]. وهذا الانفراج الشديد في الشفتين يُبرز دلالة السعة الشديدة خارج الذات من حيث المكان والشخوص المشاركين في أحداث المشهد الشعري لهذه الوحدة؛ حيث إن الأحداث هنا تجري في أماكن واسعة ممتدّة كما في قوله:

خرجنا من الوادي الذي بين مشعلٍ

وبين الجبا هيهات أنشأت سربتي[3]

فالشنفرى وأصحـــابه يخرجون من هذا الوادي ليطلـّـوا من مكـــان **بعيــد**[4] على مضارب المغزوّين[*].

---

[1] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 74.

[2] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:131.

[3] ــ ديوان الشنفرى، ص:37.

[4] ــ السابق ، الصفحة نفسها (هــ:16).

[*] ــ إضافة إلى استغلال شدّة انفراج الشفتين في الياء استعان النصّ بوسائل لغويّة أخرى للدلالة على السعة الشديدة خارج الذات من حيث المكان والشخوص المشاركين في أحداث المشهد الشعري لهذه الوحدة، ومنها:

ــ الاستغراق من خلال التعريف في قوله: "أمشّي على **الأ**رض التي لن تضرّني".

ــ التنوين في قوله: " لأنكي قوماً_ ".

أما انتماء الياء إلى زمرة الصوائت الطويلة، أي تلك التي تأخذ مدّة أطــول في النطق من الصوائت القصيرة وكلّ الصوامت، فيقوم بالدلالة على سعة الزمان التي تبرز في قوله:" رواحي وغدوتي"؛لأن الرواح في العشيّ والغدوّ في البكــرة بين الفجر وطلوع الشمس[1]؛ فحيّز الزمان هنا فسيح كانفراج الشفتين وطول زمن النطق في الياء[**].

ومن جهة أخرى تقوم سمة الأماميّة التي في اليــاء بتصــوير انطــلاق الشنفرى قائدا رفاقه أو منفردا، لأن الذات هنا تمتلك قوّتها وحضورها وصار لها الدور الأساس في المشهد الشعري مُتحوّلةً فيه من الخلف إلــى الأمــام كأماميــة اللسان في الياء[2].

وتأتي سمة الانغلاق الناتجة عن كون" مقدّم اللسان مرتفعا إلى أقصى حــدٍّ ممكن تجاه الحنك الأعلى"[3] لتخلق توتّرا بين السمات الســابقة الموجِّهــة نحــو الانفتاح والاندفاع وسمة الانغلاق الدالّة على الضيق. وهذا التوتّر بــين طــرفين يوحي بتلك المتناقضات التي تتوزّع بينها حياة الشنفرى؛ فيغــنم مــرّة ويُشــمّت أخرى، ويُقتَلُ أو يَقتُل، ومساره بين رواحٍ وغدوّ، ولهذا كان الياء متصدّرا لجمعه سمات متناقضة تحيل إلى دلالات متناقضة هي كــذلك لتخــدم صــورة المشــهد الشعري في هذه الوحدة.

ـــ الصيغة الصرفيّة للمبالغة في:"أمشّي" للدلالة على كثرة المشي لبعد المسافة وسعة الحيّز الزمــاني، كمــا للإصرار عليه أيضا.

[1] ـــ ديوان الشنفرى، ص: 37 (هـــ:18).

[**] ـــ إلى جانب المُحدّدين الزمنيين:"رواحي، غدوتي" يستعمل النص وسيلة أخرى للدلالة على سعة الزمن في هذه الوحدة وهو الانزياح نحو تغييب المُحدِّدات الزمنية في هذه الوحدة مقارنة بالوحدتين السابقتين. حيث استخدمت 4 محدّدات في الوحدة الأولى:" أمست، باتت، أصبحت،بعدما"، و6 في الثانية:" تبيت، بُعيد، غبوق،أمسى،بتنا، عشاء "، بينما ينزل هذا العدد إلى 2 فقط في هذه الوحدة:" رواحي، غدوتي".

[2] ـــ عند نطق الياء يرتفع مقدمّ اللسان تجاه اللثة. (انظر: مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119).

[3] ـــ دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة،د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:74.

بعد الياء المتصدّر يأتي صائت الضمّة ثانيا بانزياح قـدره: + 14.52 % . والضمّة صائت مستدير حيث تستدير الشفتان حين تشكيله لتضـيق فتحـة الفـم[1] وتتشكّل حجرة رنين فمويّة بيضويّة الشكل تمنحه سمة تفخيميّة ملحوظـة تجعلـه يتقابل والياءَ ضمن ثنائيّة: حاد/خفيض؛ فالياء حادٌّ كحدّة علاقة الشنفرى بالآخرين الذين يغزوهم، أما الضمّة فسمة : "خفيض" تمنحه قدرا من الدلالة على الحميميّـة التي تطبع علاقة الشنفرى برفاقه الصعاليك.

وما يؤكّد هذا التحليل هو أماميّة الياء وخلفيّة الضمّة[2]؛ فالحدّة نحو الأمـام صوب الخارج ،أي خارج الذات موجَّهة إلى اولئك الذين لا يشاركونه القيم، أمـا الدفء والحميمية فللذين لهم في الداخل، أي في الذات، مكان لاتِّحاده وإياهم فـي رؤية الحياة والعلاقات الاجتماعيّة.

ويقوم قِصَرُ زمن النطق بالضمّة بالإشارة إلى دلالة هامّة حين يدخل مـع الياء الطويل في تضادّ: طويل/قصير، هذه الدلالة هي تجسيد استمرار الحدّة نحـو الآخرين وعدم استمرار العلاقة بالرفاق؛ لأن الشنفرى يظهر في البيتين الأولّـيْن من هذه الوحدة ضمن "باضعة" غازية أو "سربة" من الصعاليك متأهبة للانقضاض على أعدائها، أما في البيتين الآخرين فيبرز وحيدا منفردا حين يغزو راجلا[*].

هذا بشكل تفصيليّ أما بطريق الإجمال فإن تقابلات الضمّة والياء التي تكاد تكون تضادا كما يوضّح الجدول التالي:

	أمامي	طويل	مستدير	مفتوح
الياء	+	+	-	-
الضمّة	-	-	+	-

[1] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:114.

[2] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة،د. عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:74-75.

[*] ــ ينعكس ذلك أيضا في مستوى الضمائر ففي البيت الثاني يستعمل الشاعر ضمير الجمع:" خرجنا " ليعدل عنه في البيتين الثالث والرابع إلى ضمير المفرد المتكلّم:" أنا " في قوله :" أمشّي " ، وذلك يخلق ثنـائية: "جمع/ مفرد " مرادفة للثنائية الصوتيّة: " حاد / خفيض ".

هذا التضاد يُعيد إلى الدلالة على ترافق المتناقضات في هذه الوحدة مـــن تـــلازم للنصر والهزيمة، الموت والحياة، الرواح والغدوّ، فمصير الصعلوك متأرجح أبدا لا قرار له كحياته وحركته التي لا قرار لها ولا مُستقرّ.

2.الانزياح الغيـابي ودلالاته:

بعد أن أدّت الفونيمات الحضوريّة ما عليهـــا مـــن دلالات تبنـــي المشـــهد الشعري، يُسعى الآن إلى تبيُّن دور الفونيمات الصائتة التـــي ســـجّلت انزياحـــات غيابية؛ وهي التالية:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	الواو	07.25	00.00	07.25-	- 100 %
02	الألف	55.78	52.21	03.57-	- 06.72 %
03	الكسرة	21.36	20.15	01.21-	- 05.66 %
04	الفتحة	63.70	62.64	01.06-	- 01.66 %

يفتتح جدول الانزياحات الغيابية بصائت الواو الذي يسجّل انزياحا تاما بـــ: - 100 %. والواو صائت مغلق[1] خلفي مستدير طويل [2]، ويبدو غيابه متأسسا على سمات الخلفية والانغلاق وتضييق الشفتين المتضافرة مع طوله؛ لأنها ستدلّ ــ لو حققت انزياحا حضوريا ــ على انغلاق الأفق أمام الذات وانغلاق الحيّزيْن المكاني والزماني للمشهد، كما ستوحي بالانجذاب الشديد نحو الخلف أي الداخل عازلة الذات عن محيطها وذلك كلّه عكس ما يصوّره المشهد في وحدة الغزو هذه.

ويلي الواوَ صائتُ الألف الذي يسجّل نسبة انزياح غيابي بعيدة جدا عنه ومقدارها: - 06.72 %. والألف صائت مفتوح[3] أمامي طويل[4]، وهو بغيابه يُجنّب المشهد دلالة الانفتاح المطلق ويشحنه ببعض من النسبيّة التي تأخذ إلى حضور إمكانيات الهزيمة والخيبة والموت مع النصر والفوز والحياة لأن الشاعر

---

(1) ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.

(2) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص:75.

(3) ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.

(4) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية،د. عبد الحميد محمد أبو سكين، ص:74.

يكافح من أجل الأفضل لكنه لا يستبعد الاحتمالات السيئة؛ إذ ليس هناك اتجاه واحد لحركة الأحداث كما كان عليه الحال في وحدة البين حين ترحل المرأة تاركة الشاعر خلفها وهو ما جعل الألف يحقق انزياحا حضوريا هو الأعلى في الوحدات الثلاث، بل الحركة هنا متشعّبة الاتجاهات متعددة السبل.

وذات الدور الذي يؤديه الألف يُناط بالفتحة، لكن هذا الأخير يسجل انزياحا غيابيا ضئيلا لأنه صائت قصير[1]؛ فقِصَرُ مُدّة النطق به يقلّل من حدّة دلالته على الانفتاح المطلق مما يقرّبه من واقع المشهد الشعري لهذه الوحدة النصيّة فينجذب صوب منطقة الحضور أكثر مسجّلا انزياحه الغيابي الضئيل جدا: - 01.66 % الذي يكاد يضعه على الحافة بين الحضور والغياب.

أما الكسرة فإنه سجّل انزياحا غيابيا يبلغ: - 05.66 % لأنه سيهدم ـــ لو حقّق انزياحا حضوريا ـــ دلالات الياء المتمركزة حول سمة الطول التي:

- تطيل انفراج الشفتين للدلالة على انفتاح المشهد مكانا وزمانا وشخوصا.
- وتمدِّد تقدّم اللسان نحو الأمام بما يلائم اندفاع الشنفرى وصحبه.

وهكذا فلو حضر الكسرة لكان فضلةً غير دالّة لأنه لا يمتلك سمة الطول التي تبني دلالات المشهد في هذه الوحدة.

وتُلاحظ هنا عودةٌ إلى نسق التوزيع الصـــائتي فـــي وحـــدة البـــين ؛ أي: الانزياح الحضوري لصائتين طويل وقصير مقابل الانزيـــاح الغيـــابي للأربعـــة الباقية. وهذه العودة توحي بتقارب الدلالة بين الوحدتين لأن العلاقـــة تقـــوم فـــي كليهما على ثنائية:" أنا / الآخر "، وهي علاقات حدّة وتحدٍّ، حاسمة لا رجعة عنها في علاقة المرأة بالرجل خلال وحدة البين كما فـــي علاقـــة الشـــنفرى وســـربته بالمجتمع القبلي في وحدة الغزو هذه؛ وذلك لأن المرأة تمثّل الهامش في المجتمـــع كما يمثّل الصعاليك ذلك أيضا.

ويُسجَّلُ هنا انتصارٌ لقيم الهامش على حساب قيم المركز؛ فالمرأة في وحدة البين تركت صاحبها كما يترك الشنفرى هنا قيم القبيلة، ويتصادم وصـــحبَه مـــع

---

[1] ـــ علم الأصوات العام ، بسام بركة ، ص:132.

المجتمع بالغزو والفتك إلى درجة قتل رجل محرم في مكان حرام. وتتجلّى هذه المطابقة بين المرأة والصعاليك في مقابل الرجل والقبيلة كما يلي:

الوحدة	المركز	الهامش	الحلّ
البين	الرجل	المرأة	البين والرحيل
الغزو	القبيلة	الصعاليك	الغزو والقتال

ومن أجل هذا التطابق في الدور والأداء بين المرأة والشنفرى وصحبه كان التطابق بين وحدتي البين والغزو في نسق التوزيع العددي للصوائت من حيث الانزياح الحضوري والغيابي.

إن هذا النسق المتماثل يذكّر بما لوحظ في الصوامت من انهيار للتساوي العددي بين قائمتي الحضور والغياب الذي كان في وحدة الغزو والعودة إلى النسق اللامتساوي الذي سبق في وحدة البين لما يربطها ووحدة الغزو من تطابقات، خاصّةً في الإشارة إلى تغلُّب طرف على الآخر لأن قانون الصراع لا يقبل أن ينتهي بوجود الطرفين المتصارعين بل ينزع إلى أن يتفوّق طرف على الآخر ليُحسم النزال.

ثانيا.الصوت والدلالة في وحدة المدح:

جعل الشنفرى نفسه قائدا لسربة الصعاليك في وحدة الغزو مُبيّنـــا مكانتـــه وأثره في محيطه وهاهو هنا في وحدة المدح يُبرز نموذجه وقدوتـــه فـــي عـــالم الصعلكة: "تأبط شرّا" فيقول:

وأُمّ عيـــالٍ قـــد شهدتُ تقُوتهـــم
إذا أطعمتهـــم أَوْتَحَتْ وأقـــلّـــتِ
تخاف علينا العَيْلَ إن هي أكثَرتْ
و نحـــن جيـــاعٌ أيّ آلٍ تألّـــتِ
وما إن بها ضِنٌّ بما في وعائهـــا
ولكنها من خيفة الجوع أبقَـــتِ
مُصَعْلِـــكَةٌ لا يقصُر الستر دونهـــا
ولا تُـــرتجى للبيت إن لم تُبَيِّـــتِ
لهـــا وفضَةٌ منها ثلاثون سَيْحَفـــا
إذا آنسَتْ أولـــى العَدِيّ اقْشَعَرَّتِ
وتأتي العديّ بارزا نصف ساقهـــا
تجـــول كعيْر العـــانة الـــمُتلفِّـــتِ
إذا فزعوا طـــارت بأبيضَ صارمٍ
ورامت بما في جَفْرِها ثمّ سَلَّـــتِ
حسام كلون الملح صـــافٍ حديدُه
جُرازٍ كأقطـــاع الغدير المُنَعَّـــتِ

تراهـــا كأذناب الحسيل صوادرا

وقـــد نَهِلَـــتْ من الدّماء وعَلَّـــتِ[1]

تستمرّ ذات الشنفرى في تحوّلاتها؛ فمن ذات سلبية في وحدة البين إلى ذات مشاركة في صناعة الحدث في وحدة الغزل، ثمّ تحوّلها إلى ذات فعّالة مسيطرة من خلال شخصية القائد في وحدة الغزو. وها هي هنا تنتقل ، بعد أن صارت قويّة فعّالة مستقلّة، إلى ذات تقيّم غيرها ممتدحة ما يمتلكه من صفات القيادة والشجاعة؛ حيث تتمحور هذه الوحدة الرابعة من نصّ التائيّة حول مدح تأبط شرّا.

يصوّر الشاعر تأبط شرّا أُمّا حنونا تحيط صغارها بالرعاية، أمّا بعيدة النظر تقسّم القوت وكأنما هي تقتّر عليهم خوفا من الجوع في مقبل الأيام. ويستمرّ في تصوير هذه الأم لكن في شقّ ثان من شخصيتها وهو اندفاعها مقاتلة مستبسلة في مواجهة الذين يهاجمون صغارها ملبيّة نداء الطبيعة والفطرة السليمة، فتقاتل بكلّ ما أوتيت من قوّة قياما بواجبها نحو صغارها.

إن صورة تأبط شرّا ــ الأمّ توجِّه نحو إبراز وجهين لتأبط شرا ومن ورائه كلّ قائد للصعاليك، بما في ذلك الشنفرى نفسه الذي كان قائدا لسربة منهم في الوحدة السابقة، وهذان الوجهان هما:

- الروابط الداخلية الوثيقة بين الصعاليك، ومقدار التماسك بينهم وحكمة قائدهم وحنوّه عليهم ومراعاته جميع أمورهم وأحوالهم.
- شراسة قتال قائدهم ومبادرته القتال والالتحام ووقوفه الدائم في مقدّمة الصفوف مفتديا أتباعه بنفسه كما تفتدي الأم صغارها.

---

[1] ــ ديوان الشنفرى، ص: 37-38.

أ.الصوامت ودلالاتــها:

1.الانزياح الحضوري ودلالاته:

تتوزع صوامت هذه الوحدة حسب نسب انزياحها كما يلي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	ث	0.34	1.18	0.84+	247.05+
02	ص	0.79	1.79	1.00+	126.58+
03	ك	1.23	2.08	0.85+	69.10+
04	ط	0.61	0.89	0.28+	45.90+
05	ف	2.56	3.64	1.08+	42.18+
06	خ	0.43	0.60	0.17+	39.53+
07	ع	4.28	5.33	1.05+	24.53+
08	ح	1.76	2.09	0.33+	18.75+
09	س	2.15	2.37	0.22+	10.23+
10	د	3.39	3.59	0.20+	05.89+
11	ز	0.85	0.90	0.05+	05.88+
12	ر	4.59	4.81	0.22+	04.79+
13	ت	10.50	10.63	0.13+	01.24+
14	ء	06.74	06.82	0.08+	01.18+

أول الفونيمات في جدول الانزياحات الحضورية هو:" الثاء" الــذي يحقّــق نسبة: +247.05%. وتبدأ أولى الدلالات بالظهور من خلال مخرجه الأســناني[1]

---

(1) ــ انظر: علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:121.

البارز الذي يحيل إلى الخارج ــ خارج الذات ــ لأن الشنفرى يصف هنا شخصا آخر مستقلاً عنه

هو: تأبط شرّا، كما أن دور اللسان فيه يُرسّخ هذه الدلالة لأنه يكون بـــارزا؛ إذ " يوضع طرف اللسان بين الأسنان العليا والسفلى"[1] فيكون ظاهرا للناظر.هذا عـــن المخرج وطريقة النطق، أما الصفات فلها أدوارها الدلالية هي أيضـــا. فضـــعف الثاء[2]، من خلال تجمّع صفات الضعف فيه: الهمس والاحتكاك والانفتاح[3]، يقدّم لنا الجانب الدافئ من شخصيّة الممدوح: تأبط شرّا؛ فهو أمّ تخاف علـــى عيالهـــا الضعاف الجوعَ ونفادَ القوت فتظلّ تقسمه وتقتّر عليهم ولا تمنحهم منه إلا الأقـــلّ كقلّة الهمس أمام الجهر والاحتكاك أمام الانفجار والانفتاح أمام الإطباق.

وإلى جانب هذه الدلالات على هذا الشق من صورة تأبط شرا تقوم صـــفة الاحتكاك بامتداد مدّتها مقابل الانفجار[4] وصفة الانفتاح بانبساط اللسان فيها مقابل انقباضه في الإطباق[5]، تقوم هاتان الصفتان بتضافرهما مع سمة سعة المخرج في الثاء[6] بتجسيد امتداد وانفتاح وسعة الحيّز المكاني وتعدّد الشخوص فـــي المشـــهد الشعري لهذه الوحدة. فـــ: تأبط شرّاـــ الأمّ " يجول " دفاعا عن أتباعه الصعاليك و " يطير " بسيفه فاتكا بالأعداء، كما أنه لا يواجه شخصا واحدا بل هو قائد جماعة تواجه مجموعة أخرى من " العديّ "؛ أي قوما آخرين يعدون راجلين للقتال[7].

---

[1] ــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:64.

[2] ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جـــ:1، ص:172.

[3]ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:55.

[4] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:69.

[5] ــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:56- 57.

[6] ــ يعدّ مخرج الثاء واسعا ولذلك ألحقه بعض الدارسين بالشين في التفشي. (انظـــر مـــثلا: تـــاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، جـــ:1، ص:100).

[7] ــ ديوان الشنفرى، ص:38 (هـــ:23).

بعد الثاء يجيء الصاد ثانيا بانزياح حضوري قدره: +126.58% ليُصوّر الشقّ الشرس من شخصيّة تأبط شرّا ويكشف الجانب الصلب القويّ من الأحداث[8].

إنّ تميُّز الصاد عن الثاء بالإطباق يدلّ على حضور ملامح القوّة والتشنّج وهو فعلا ما يطبع علاقة تأبط شرّا ، وأتباعه ، بالآخرين الذين يواجهونهم تماما كما تواجه أسنان الفكّ العلوي أسنان الفك السفلي في الصاد وهي مواجهة تتأسّس على السرعة والاندفاع كسرعة اندفاع هواء الصفير في الصاد مقابل بطئه في الثاء[1].

ويدعم حضورُ السين والزاي دلالات الصاد على المواجهة والسرعة والاندفاع لمشاركتهما إياه المخرج والصفير والاحتكاك[2].

ومن جهة أخرى يُحيل وضع اللسان المختلف في الثاء عنه في الصاد إلى دلالات هامة حيث إن وضعه في الثاء بين أسنان الفك العلوي والفك السفلي هو ذاته وضع تأبط شرّا ــ الأمّ بين أتباعه الذين يتقدّمهم في القتال وأعدائه الذين يواجههم؛ فهو يتقدّم بشجاعة ورباطة جأش ليقي أتباعه (= صغاره) صدمة الالتحام الأولى وليكون محطّ أنظار فرسان العدوّ مُبعدا الخطر عن أتباعه كما تدفع الأمّ الخطر عن صغارها بكلّ ما أوتيت من قوّة.

إن تتابع الثاء والصاد هنا يُعيد إلى الفونيمين المتصدّريْن في وحدتي البين والغزو: الظاء والشين. فــ:

- سعة مخرج الثاء الملحوظة بشدّة إلى درجة حملت بعض الدارسين على عدّه من الفونيمات المتفشّية.
- وضعف اندفاع الهواء فيه.

---

[8] ــ يمكن أن يُلحظ بشكل لافت حضور فونيم الصاد في الأبيات:4-9 من هذه الوحدة وهي التي تصوّر الجانب الصلب من شخصيّة تأبط شرّا مقابل غيابه في الأبيات الثلاثة الأولى التي تمثّل الجانب الحاني منها.

[1] ــ إن ضيق مخرج الصاد وسعة مخرج الثاء هي سببُ سرعة اندفاع هواء الصاد وبطء هواء الثاء مقارنة به.

[2] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:86.

تقرّبانه من الشين وذلك لتقارب الدلالات في وحدتي الغزو والمدح؛ لأنه كما لوحظ سابقا فإن الفخر في وحدة الغزو وجه آخر للمــدح فـــي هــذه الوحــدة النصـــيّة الرابعة[3]. وهكذا كان التقارب الصوتي وجها آخر لتقارب الدلالـــة العامـــة فـــي الوحدتين.

أما الصاد فإن إطباقه يجذبه نحو الظاء المطبق أيضا[1] لتقارب دلالاتهمـــا على العلاقات الحادة القائمة على القوّة؛ ففي البين كانت علاقة المـــرأة بصـــاحبها وبمحيطها علاقة قوّة ومواجهة وهو ذات ما يحدث هنا في وحـــدة المـــدح حيـــث علاقة تأبط شرّا ــ الذي يصوّره الشنفرى امـــرأة: الأمّ ــ بـــالآخرين وبمحيطـــه علاقة قوّة ومواجهة. ومرّة أخرى يتوازى التقارب الصوتي والتقارب الدلالي بين وحدتين من النصّ وهو ما يكشف عن تلاحم البنيتيْن الصوتية والدلالية في التائيّة.

في المرتبة الثالثة يأتي الكاف بانزياح نسبته: +69.10%. والكاف أعمـــق مخرجا من الفونيمين السابقين: الثاء والصاد ،لأنه مـــن الطبـــق[2] وهمـــا مـــن الأسنان[3]، وهذا العمق يؤهّله للدلالة على مواصفات ذات تأبط شراًّ ؛ إنهـــا ذاتٌ تجمع الحنوّ والليونة مع الشراسة والصلابة تماما كما يجمع الكاف صفة ضـــعف: "الهمس" إلى صفة قوّة: "الانفجار"[4].

وتقوم الشدّة الملحوظة في انفجار الكاف وطول الهتّة التي تليه[5] بتصـــوير شدّة تأبط شرّا على أعدائه واجتياحه إياهم بسهامه العريضـــة وســـيفه الصـــارم،

(3) ــ ص:88 من الفصل الثاني.

(1) ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص:436.

(2) ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:123.

(3) ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:85،86.

(4) ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ، د.كمال محمد بشر، ص:108.

(5) ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:145.

ويكمل ارتفاع اللسان نحو الطبق في الكاف [6] الجزء الأخير من الصـــورة حـــين يجسّد بارتفاع اللسان علوَّ تأبط شراّ على أعدائه ونيله منهم.

ويلي الكافَ فونيم الطاء بانزياح قدره:+45.90% ليعيد إلى حلبة الصراع خارج الذات لأنه أبرز مخرجا من الكاف حيث يصدر من اللثة أي مقدّم الفـــم[7] بينما الكاف من الطبق أي وسط الفم.

وحلبة الصراع في هذا المشهد الشعري تزخر بالقوّة:صدام، أسلحة، ودماء تماما كالطاء الزاخر بصفات القوّة من: جهر[1]، انفجار، وإطباق[2]. كما تقوم هذه الصفة الأخيرة في الطاء بذات دور ارتفاع اللسان في الكاف مصوّرة انتصار تأبط شرّا لأن اللسان ينطبق على سقف الفم بارتفاعه إلى الأعلى[3] كإطباق تأبط شــرّا على خصومه وعلوّه عليهم في نهاية الصراع.

ويقف إلى جانب الطاء فونيما الدال والتاء اللذان يشاركانه المخـــرج؛ لأن الأول مجهور انفجاري والثاني انفجاريّ فقط[4]. وقد كان حضورهما بقـــدر مـــا يشتركان فيه من صفات القوّة مع الطاء فتقدَّم الدال لأنه انفجاري مجهور وتـــأخّرَ التاءُ لكونه انفجاريا مهموسا.

إن الانزيـــاح الحضـــوري الجمـــاعي لفونيمـــات المثلّـــث اللثـــوي الأسناني:"ط،ت،د " مقابل الانزياح الغيابي الجماعي لها في الوحدة السابقة يـــوحي بالتركيز على دلالات القوّة والصلابة المتّجهة نحو الخـــارج؛ لأن وحـــدة الغـــزو السابقة كانت تركّز على قوّة ذات الشنفرى وصلابتها وعدم مبالاتها بالموت لكـــن

---

[6] ــ علم اللغة ــ مقدّمة للقارئ العربي ــ، د.محمود السعران، ص:156.

[7] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مهدي مناف الموسوي، ص:60.

[1] ــ الكتاب، سيبويه، جـــ:4، ص:434.

[2] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ، د.كمال محمد بشر، ص:102.

[3] ــ الكتاب، سيبويه، جـــ:4، ص:436.

[4] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:85.

في وحدة المدح هذه يتمّ التركيز على وصف قوّة قتال تأبط شرّا وشراسته ، ولذلك تجمّعت هذه الفونيمات البارزة المخرج لتدفع بقوّتها للدلالة على ما يقـع خـارج الذات من قتال وصدام، خصوصا عبر الطاء الذي يمثّل أقوى الفونيمات البـارزة فهو الوحيد من بين فونيمات المخارج: " اللثويـة الأسـنانيّة ، الأسنانية،الشـفوية الأسنانية، الشفويّة " هو الوحيد من بينها الذي يجمع صفات: الجهـر، الانفجـار، والإطباق.

كما أن الطاء والدال والتاء هي المجموعة الوحيدة، من بـين مجموعـات الفونيمات الصادرة عن المخارج السابقة، التي كلّ فونيماتها انفجارية. ومن أجـل ذلك كان الطاء أجدرها بالتصدّر للدلالة على شدّة القتال الذي يـدور فـي هـذه الوحدة، وكانت مجموعته:"ط،ت،د" الأوْلى بالدلالة على مقدار ما يفيض به المشهد الشعري من عنف ودمويّة.

وهذه الجدارة للطاء والأولوية لمجموعته اللثوية الأسنانية الانفجارية رغـم أهمّيتها إلا أنها لم تكـن مطلقـة حيـث تقـدّمت عليهـا الفونيمـات الأسـنانية الصفيرية:"ص،س،ز" من حيث نسبة الحضور؛ فالطاء حقّـق:+45.90% بينمـا الصاد:+126.58% ، وسبب ذلك أن التركيز يتمّ في هذه الوحدة على وصف ذات تأبط شرّا لا وصف القتال بينه وبين أعدائه. إن الشنفرى يريد أن يمتدح فيه قـوّة شخصيّته لا قوّة جسمه، إنه يريد أن يمتدحه قائدا لا مقاتلا ولذلك تقدّمت الفونيمات الأسنانيّة الصفيرية لأنها أقلّ قوّة من اللثوية الانفجارية؛ فكلّها ــ أي: ص،س،ز ــ احتكاكية ويغلب عليها المهموس: "ص،س"[1]، بينمـا: "ط،ت،د" كلّهـا انفجاريـة ويغلب عليها المجهور:"ط،د"[2] إضافة إلى إطباق الطاء، وقلقلته والدالَ.

فالشنفرى،إذن، يصوّر تأبط شرّا حانيا ومسيّرا فذّا ومخططا بعيد النظر إلى جانب شراسة قتاله ولذلك تقدّمت في هذه الوحدة النصيّة مجموعة الفونيمات التي تحمل صفات قوّة إلى جانب صفات ضعف والمقصود بها هنا:" ص،س،ز".

---

[1] ــ أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د.عبد الصبور شاهين، ص:228.

[2] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكين، ص:106-109.

بعد الطاء يأتي الفاء خامسا بانزياح قدره: +42.18% ليتقدّم خطوة أخرى صوب الخارج لأن مخرجه شفويّ أسناني[3]؛ ففي الفاء تصوير جديد لسعة المكان وتعدّد الشخوص لأنه هو أيضا مُتّسع المخرج جدا إذ يصدر مـــن تمـــاس الشـــفة السفلى والأسنان العليا، وهي مساحة ممتدّة مقارنة بمخارج كثير مـــن الفونيمـــات الأخرى أهّلتهُ لأن يوصف عند بعض الدارسين بالتفشّي[4].

كما تقوم طبيعة الأعضاء المشاركة في نطق الفاء بالدلالة على الجـــانبين اللذين يصوّرهما الشنفرى من شخصيّة تأبط شرّا؛ فالشفة السفلى بمرونتها تمثّـــل صورة الأمّ التي تحتوي صغارها وتخاف عليهم أما الأسنان العليا فتدلّ بصـــلابتها على الجانب الآخر مُصوّرة المقاتل الصلب الشرس.

وتجيء طبيعة التَّماس اللطيف بين الشفة الدالة على المرونة والأسنان الدالة على الصلابة والشراسة لترسم حقيقة ذلك الخط الفاصل ـــ الواصل بين وجهـــي شخصيّة تأبط شرا لأنه خطّ دقيق جدّا يسْهُـــل من خلاله الانتقال من الوجه الهادئ المرن إلى الوجه القاسي الهائج الصلب تماما كما يصف الشنفرى في وحدة المدح هذه حين يستعمل الفعل: " آنست" في قوله:

إذا آنست أولى العديّ اقشعرّتِ[1]

فـــتأبط شرّا ـــ الأم بمجرد أن " آنست" أولى العديّ؛ أي أحست إحساســـا طفيفـــا لطيفا بطلائع الأعداء اقشعرّت وانتقلت في طرفة عين من الأم الحانية إلى المقاتل الشرس.

ومن خلال الفاء يتجسّد مرّة أخرى تركيز الشاعر على وصف قوّة تـــأبط شرّا القائد المسيّر لأنه رغم اشتراك الأسنان الصلبة في نطق الفاء إلا أنه فـــونيم ضعيف بسبب احتكاكه وهمسه وضـــآلة الطاقـــة المبذولـــة فـــي تشـــكيله:0.08 ميكروواط[2].

---

[3] ـــ الصوتيات والفونولوجيا، د.مصطفى حركات، ص:89.

[4] ـــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جـــ:1، ص:163.

[1] ـــ ديوان الشنفرى، ص:38.

[2] ـــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:96.

وبهذا يؤازر الفاءُ الثاءَ المتصدّر في الدلالة على الشق الهادئ الحاني من تأبط شرّا وفي التركيز على صورة القائد المسيّر المخطّط؛ لكن الثاء تقدّم على الفاء كثيرا لأنه يحمل دلالات علاقة تأبط شرّا بأصحابه وأعدائه في القتال وتقدّمه وفدائه أتباعَه بنفسه وهو ما لم يتمكّن الفاء من الدلالة عليه.

سادسا يأتي الخاء بانزياح نسبته:+39.53% ليصف من خلال عمق مخرجه الطبقي[3] إحساس تأبط شرّا نحو أتباعه الصعاليك الذي يجعله الشنفرى مشاكلا لإحساس الأم تجاه صغارها؛ فصفتا الهمس والاحتكاك اللتان في الخاء[4] توحيان بالحنوّ والملاطفة،

أما تردّدية الخاء الناتجة عن طرق اللهاة مؤخّر اللسان[1] فتحمل الدلالة على اضطراب هذه الأمّ لخوفها على صغارها ووقوعها بين أمرين أحلاهما مرّ: جوع صغارها وقلّة القوت[2].

ويسند الخاءَ في دلالاته هذه فونيما العين والحاء لأنهما احتكاكيّان[3] وترددّيان هما أيضا، وإن كانت تردّديتهما أعمق إذ تنتج عن تردّد لسان المزمار في الحلق[4].

ويُسجَّل هنا أن هذه هي الوحدة الأولى التي يجتمع فيها العين والحاء معا في جدول الانزياحات الحضورية وهو دليل التركيز على سمة التردّد فيهما وتحييد صفة الجهر التي تميّز العين [5].

---

[3] ــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:78.

[4] ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:130.

[1] ــ أئمّة النحاة، د.أحمد محمود غالي، ص:72.

[2] ــ يمكن أن يُلحظ بشكل لافت حضور فونيم الخاء في البيتين:2-3 من نصّ هذه الوحدة، وهما البيتان اللذان يصفان خوف تأبط شرّا ــ الأم من الجوع الذي يتربص بالصغار، بينما يغيب فونيم الخاء في بقيّة الأبيات الموالية والتي تصف قتال تأبط شرّا وشراسته.

[3] ــ علم اللغة ــ مقدّمة للقارئ العربي ــ، د.محمود السعران، ص:178.

[4] ــ أئمّة النحاة، د.أحمد محمود غالي، ص:72.

[5] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ ، د.كمال محمد بشر، ص:121.

إذا كان الخاء قد أدى دور الدلالة على الجانب الحاني العطوف من صورة الممدوح: تأبط شرّا، فإن الراء يقوم بالدلالة على الصلابة وصخب القتال؛ فتكرّر طرق اللسان على اللثّة[6] يدلُّ على إصرار تأبط شرّا ــ الأم على الدفاع عن أتباعه وبذل نفسه في سبيل ذلك، وبذله كلّ طاقته من أجل تحقيق نصرهم وأمانهم كتلك الطاقة الكبيرة التي تبذل في نطق الراء[7].

كما أن حركة اللسان السريعة تصوّر حركة تأبط شرّا السريعة وهو "يجول" بين أعدائه بسيفه الصارم، ولا تتوقّف دلالات حركة اللسان عند تجسيد حركات وحيويّة واندفاع تأبط شرّا بل تتعدّاها لتوحي بقوّة شخصيّته؛ فاللسان علامة الذات وبقدر حركته تكون قوّة الذات وفاعليتها. فتأبط شرّا هنا قائد ذو شخصيّة فذّة قويّة تؤثّر في محيطها ومن حولها من أتباع،وتأبط شرّا الذي يمثّله اللسان المرن في وجهه العطوف يمثّله أيضا في الجانب الصلب القويّ من خلال حركته المتكرّرة، فهو شخصيّة مركزيّة تسيطر على مجال الأحداث وفضائها بشدّة وحريّة تنقّله من موقع إلى آخر مستخدما سهامه تارة وسيفه أخرى.

ويُلحظ أن الراء قام هنا بذات الدور الدلالي الذي أدّاه في الوحدة السابقة حين كان الشاعر يفتخر بنفسه لكن بنسبة انزياح حضوري أعلى في تلك الوحدة، ويعود ذلك إلى أن الشنفرى كان يصف نفسه بينما هو في وحدة المدح هذه يصف شخصا آخر مستقلاّ عنه هو: تأبط شرّا.

ويجيء الآن دور آخر فونيمات جدول الانزياحات الحضورية في هذه الوحدة النصيّة الرابعة وهو الهمزة الذي يحقّق نسبة ضئيلة:+01.18% ليُبرز من خلال قوّة انفجاره ومشقّة نطقه ــ التي تصنّفه أشقّ الفونيمات العربية نطقا[1] ــ رباطة جأش تأبط شرّا وقوّة ذاته وشدّة تحمّلها مخاطر القتال والصدام والمواجهة لأنه قائد؛ ولا بدّ للقائد أن يكون رابط الجأش شديد العزيمة وإلا انفرط عقد

---

[6] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:69.

[7] ــ يتعذّر على الأطفال النطق السليم للراء وذلك لما تتطلّبه من بذل طاقة لتشكيلها تشكيلا صحيحا.

[1] ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:90.

عُصبته وتفرّقوا أيادي سبأ ونالهم الذلّ والهوان كما سينال صغار تلك الأمّ الجوع والموت إذا لم تدافع عنهم وتستبسل في الذود عن حياتهم.

وهكذا تكون الفونيمات التي حقّقت انزياحا حضوريا قد قامت بدورها فـــي الدلالة على المشهد الشعري لهذه الوحدة من شقّي صورة تأبط شرّاــ الأمّ: الحاني والشرس، إلى ضراوة القتال بين مجموعتين تتربّص كلّ منهما بالأخرى.

2.الانزياح الغيــابي ودلالاته:

بعد تحليل الانزياح الحضوري وما له من دلالات يأتي الآن دور الفونيمات التي سجّلت انزياحا غيابيا ليُنظر في ما تؤديه من دور دلالي يبني المشهد الشعري لوحدة المدح، وهذه الفونيمات مبيّنة في الجدول التالي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	ظ	0.15	00.00	0.15-	100 -
02	غ	0.82	0.29	0.53-	64.63 -
03	ش	1.34	0.57	0.77-	57.46 -
04	ب	5.05	2.77	2.28-	45.14 -
05	م	8.97	6.63	2.34-	26.08 -
06	و	5.68	4.52	1.16-	20.42 -
07	ذ	1.40	1.21	0.19-	13.57 -

08	ل	10.67	9.83	0.84-	07.87 -
09	ق	2.73	2.65	0.08-	02.93 -
10	ج	1.83	1.79	0.04-	02.18 -
11	ض	0.93	0.92	0.01-	01.07 -
12	ي	5.01	4.96	0.05-	0.99 -
13	هـ	4.51	4.50	0.01-	0.22 -
14	ن	10.49	10.47	0.02-	0.19 -

أوّل الفونيمات في جدول الانزياحات الغيابية هو الظاء الذي يسجّل انزياحا غيابيا تاما بـ: -100%. ويعود هذا الغياب التام لاشتراكه مع الثاء في المخرج[1] ومناقضته إياه في جميع الصفات الأخرى تقريبا؛ فهو مجهور مطبق[2] وهاتان الصفتان لا تفيدان في رسم المشهد الشعريّ لأنهما ستفسدان دلالات الهمس والانفتاح في الثاء[1]، فالجهر والإطباق صفتا قوّة[2]، بينما كان الثاء من خلال صفتي الضعف: الهمس والانفتاح مرآة للجانب اللين العطوف من شخصيّة تأبط شرّا. ومن أجل هذا التباعد الشديد بينهما في الصفات غاب الظاء كي لا يُحدث خللا في البنية الصوتيّة للنصّ يمتدّ إلى البنية الدلالية لأنه سيوحي بدلالات مناقضة تماما لتلك التي يؤدّيها الثاء.

وقريبا من دور الظاء يقع دور الذال الذي يشترك معه في المخرج[3] ويحمل صفة قوّة هو أيضا: الجهر[4]، لكنه تأخّر عنه كثيرا بتسجيله انزياحا غيابيا قدره: - 13.57% بسبب عدم إطباقه[5].

---

[1] ــ الصوتيات والفونولوجيا، د.مصطفى حركات، ص:88.

[2] ــ علم اللغة ــ مقدّمة للقارئ العربي ــ د.محمود السعران، ص:174.

[1] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:113.

[2] ــ السابق، ص:57.

[3] ــ الألسنية العربية ــ 1 ــ ، د.ريمون طحّان، ص:46.

[4] ــ الكتاب، سيبويه، جـ:41، ص:434.

[5] ــ السابق، ص:436.

ويلاحظ أنه خلال هذه الوحدة وكلّ الوحدات السابقة يسير الظاء والثاء في اتجاهين متعاكسين مما يؤكّد التحليل الوارد أعلاه؛ ففي الوحدتين الأوليـيْن حقّـق الظاء انزياحا حضوريا بينما سجّل فيهما الثاء انزياحا غيابيا، أما فـي الوحـدتين الأخريْين فالأمر معكوس تماما. ولا يقتصر الأمر علـى مجـرّد التقابـل بـين: حاضر/غائب بل يمتدّ في تدرّج الحضور والغياب كما يلي:

	وحدة البين	وحدة الغزل	وحدة الغزو	وحدة المدح
ظ	%326.66+ تنـاقص	%80.00+	- %100	- %100
ث	- %100	%14.70-	%82.35+	%247.05+ تزايـد

فالجدول يكشف أنه كلّما زاد حضور الثاء زاد غياب الظاء وذلك لأنهما من ذات المخرج الأسناني لكن يحملان صفات متناقضة؛ وهو ما يعنـي أن حضـور أحدهما سيفسد دلالات الآخر، ومن أجل ذلك تبادلا الظهور فـي كـلّ الوحـدات الأربع:البين، الغزل، الغزو، والمدح.

إن تزايد حضور الثاء وتناقص الظاء يمثّل دلالة على المسار العام الـذي يسلكه المشهد الشعري لتلك الوحدات وهو الاتجاه نحو الهدوء والانفراج والاتساع بسبب همس وتفشّي الثاء[1] وانفتاحه، وهو ما لوحظ في مواضعه من التحليل.

إن ريادة الثاء لجدول الانزياحات الحضـوريّة وصـدارة الظـاء جـدول الانزياحات الغيابية تمثّل نسقا مقلوبا عن وحدة البـين حيـث كـان الظـاء أولّ الفونيمات الحضورية بينما سجّل الثاء فيها انزياحا غيابيا تاما.

وهذا النسق المقلوب علامة على تضاد الدلالة بين الوحدتين؛ ففـي وحـدة البين كانت المرأة: "المحبوبة" تتجّه بعيدا عن الشنفرى وهو يقف عاجزا أما فـي وحدة المدح هذه فالمرأة: "الأمّ ـــ تأبط شرّا " على نفس القيم والمسار مع الشنفرى وهو يدعمها ويساندها. إنها في الوحدة الأولى تتركه وحيدا يواجه مصيره حارمة

[1]ــ رغم أن الظاء والثاء من مخرج إلا أن علماء اللغة لم يعدّوا الظاء متفشيّا وهو ما يـدلّ علـى ضـيق مخرجه مقارنة بالثاء؛ وبذلك يتشكّل تقابل ثنائي: " مُتفشّ / غير متفشّ " بين هذين الفونيمين.

إياه نعمةَ العيش:" فهبها نعمةَ العيش زلّتِ"[2]، لكنها الآن ــ في وحدة المــدح ــ وهي تتجسّد في: "الأم ــ تأبّط شرّا" تُخطّط لمستقبله وتخاف عليه الجوع وتقاتــل من أجل سلامته.

لقد كانت العلاقة في وحدة البين علاقة قسوة وقوّة واستعلاء من المرأة تجاه الشنفرى، لكنها في وحدة المدح هذه علاقة تكامل واحتواء وحنوّ وفــداء تلائمهــا صفات الهمس والتفشّي والانفتاح التي في الثاء كما لاءمت صفتا القوّة في الظاء: "الإطباق والجهر" طبيعة العلاقة في وحدة البين.

بعد الظاء المتصدّر يأتي الغين ثانيا بانزياح غيــابي نســبته: -64.63%، خلافا لنظيره المهموس: الخاء[3]، لأن جهره سيفسد شعور تلك الأم بالخوف على صغارها؛ فهي لم تكن تجهر بخوفها ولا يظهر في ملامحها أو حركاتها بل يظــلّ خفيّا يتفاعل داخل أسوار ذاتها. كما أن الجهر لن يتّســق وحكمــة الأم وهــدوئها واتزانها الذي تتغلّب به على هذا الخوف، فهي صفات تلائم الهمــس أكثــر مــن الجهر.

وغياب الغين المجهور يقوم على أساس مَرْكَزَةِ الهمس في هــذه الوحــدة حيث يحقّق 80% من الفونيمات المهموسة انزياحا حضوريا بينما يحقّقــه فقــط: 33.33% من الفونيمات المجهورة. وهو اتجاه منسجم والدلالات العامة للوحــدة المُركّزة على صفات تأبط شرّا ــ الأم من حكمة، بعد نظر، عمق فــي الفكــر، رباطة جأش وهدوء وثبات، وكلّها سجايا تجد في الهمس بصمةً منها وتجــد فيــه صدى منها؛ بينما الجهر بعيــــــد عنها ولا يكاد يدلّ عليها.

بعد الغين يجيء فونيم الشين في المرتبة الثالثة بانزياح نسبته: -57.46%. ويمثّل غيابه وجهَ توازُنٍ في هذه الوحدة لأن دلالاته على السعة والانفتاح والهدوء المبنيّة على تفشّيه وانفتاحه وهمسه واحتكاكه[1] لا تناسب المشهد الشعري في هذه الوحدة، رغم اشتراكه في تلك الصفات مع الثاء، وذلك لعمق مخرجــه الغــاريّ

---

[2] ــ ديوان الشنفرى، ص:35.

[3] ــ علم الأصوات اللغويّة، د.مناف مهدي الموسوي، ص:80.

[1] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:93.

مقارنة بمخرج الثاء الأسناني[2]؛ فبروز مخرج الثاء إحالة إلـى ذات غيـر ذات الشاعر لأن الشنفرى احتفظ ـ في وحدة الغزو ـ بالشين العميق المخرج للتعبير عن ذاته[3] ووجّه هنا الثاء البارز للإفضاء بما يراه من صفات محمودة في شخص آخر هو: تأبط شرّا.

ويُسجَّل ترافق الثاء والشين حضورا وغيابا في الوحدات الثلاث السـابقة، بينما يفترقان في هذه الوحدة الرابعة من نصّ التائية وذلك لأن ذات الشنفرى كانت حاضرة في المشهد الشعري بشكل بارز خلال تلك الوحدات سواء أكان حضـورا سلبيا منفعلا كما في البين، أو متفاعلا كما في الغزل، أو فعّالا كالذي في وحـدة الغزو، فعبّر الشاعر عن تلك الأوجه من حضور ذاته بحضور الثاء والشين معـا لأمن اللبس من إسناد دلالاتهما إلى الغيْر.

أما في وحدة المدح هنا فإن ذات الشنفرى غائبة تماما؛ إذ لا دور لها فـي أحداث المشهد الشعري، فهو لا يعدو أن يكون ساردا واصفا يقف بعيدا عمّا يدور، وهو ما جعل الثاء يتقدّم للدلالة على تأبط شرّا لأنه خارج الذات كمخـرج الثـاء البارز وتخلّف الشين لأنه أعمق مخرجا وأُلصِقَ بالدلالة على الذات.

ومن خلال مسار الثاء في الوحدات السابقة يُسجّل تدرّجه في التزايد كمـا وضّح في الجدول السابق، وهذا التنامي في حضور الثاء مرتبط بالتنامي المطـرّد في العلاقة بين الذات ومحيطها خلال تتابع الوحدات؛ فبعـد أن كانـت معزولـة عاجزة في وحدة البين صار لها موقع ودورٌ ـ وإن كان جزئيا ـ في الغزل، ثـم في وحدة الغزو استعادت ذات الشنفرى قواها وتملّكت مصيرها ومصير غيرهـا لتتحوّل في هذه الوحدة الرابعة إلى ذات قويّة لها أن تُصنّف الناس، وتَحكم عليهم، وتُقيّم ما يفعلون، وتمتدح خصالهم الموافقة لسلّم قيمها الذي وضعته خلال الوحدة السابقة. وهذا البروز لدور الذات مماثل بالضبط لدور اللسان في نطق الثاء وهو:

---

[2] ـ الألسنية العربية ـ 1 ـ ، د.ريمون طحّان، ص: 46-47.

[3] ـ ص: 151ـ 153 من هذا الفصل.

البروز بين أسنان الفكّين العلوي والسفلي[1]، ومماثل أيضا لموقع المخرج الأسناني المتقدّم البارز.

كما تقوم صفتا التفشّي والانفتاح في هذا الفونيم بالدلالة على تدرّج السعة في المكان وتعدّد الشخوص المشاركين في الوحدات نحو الزيادة عبر الوحدات الأربع على الترتيب.

في الرتبة الرابعة يحلّ فونيم الباء بانزياحه الغيابي البالغ: -45.14%. والباء فونيم شفويّ انفجاري مجهور[2] وهو بذلك يمتلك صفات قوّة تمكّنه من الدلالة على الشق الشرس من صورة تأبط شرّا ـــ الأمّ، خاصة أنه فونيم شفويّ ، أي يمتلك الدلالة على توجّه هذه القوّة صوب الخارج؛ أي صوب الآخر.

لكن ذلك الدور، رغم قربه من المشهد الشعري للوحدة، لا يخدم هذا المشهد لأنه سيوجّه القوّة نحو الخارج بقدر مبالغ فيه فيحوّلها إلى عدوانيّة وبغي، بينما هي في الحقيقة قوّة دفاع عن النفس؛ فهذه الأمّ تدافع عن صغارها العاجزين لضمان حقّهم في الحياة الذي اغتصبه الآخرون منهم تماما كما أخذ المجتمع حقّ تأبط شرا والصعاليك في العيش الكريم ضمن إطاره فاندفعوا يسترجعون حقوقهم بأيديهم. فقوّة الباء الموجّهة إلى الخارج لا تناسب طبيعة قوّة تأبط شرّا ـــ الأمّ بل ستجني عليها وتصمها عدوانية وشيطانية ليستا فيها ولا منها.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن وحدة المدح تركّز على قوّة تأبط شرّا قائدا لا مقاتلا، ومن أجل ذلك حضر الهمزة وغاب الباء؛ لأن الهمزة باء في الحنجرة[1] حيث إنه يشترك مع الباء في كلّ الصفات ويختلفان في المخرج فقط:

	المخرج	مجهور	انفجاري
الباء	شفوي	+	+
الهمزة	حنجري	+	+

(1) ـــ علم اللغة العام ـــ الأصوات ـــ ، د.كمال محمد بشر، ص:118.

(2) ـــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:62.

(1) ـــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:83.

وهذا العمق في الهمزة لحنجريّته[2] علامة قوّة الذات في أعماقهـا وفـي نفسها لا ضد الآخرين، إنها قوّة دفاع لا هجوم، قوّة صدّ لا قوّة فتك وجور، هـي قوّة الفطرة الإنسانية التي تدافع عن حقّها في الحياة الكريمة داخل نظام اجتمـاعي متوازن وسلّم قيمٍ عقلانيّ.

ويسند الباء في دوره الدلالي هذا فونيما الميم والواو الشفويان[3]، ليُسـجِّل بذلك غياب المخرج الشفوي كلّه عن المشهد الشعري لهذه الوحدة عكس الوحـدة السابقة حين حقّقت كل هذه الفونيمات الشفوية الثلاثة انزياحا حضوريا، وهو تأكيد على توجّه الدلالة العامة في وحدة الغزو نحو الخارج تماما كوقوع مخارج البـاء والميم والواو نحو الخارج؛ لأن الشنفرى كان يوجّه نصيبا من القوّة نحو الآخرين المعادين. فهو يصف عصبته بـ:" حمر القسيّ"؛ أي بالمقاتلين المسـلّحين، وهـو الذي يقصد الأعداء في مضاربهم ليثأر لنفسه منهم: " لأنكي قوما"[4].

أما في وحدة المدح فكان غياب كلّ الشفويات مناسبا جدا لأن تأبط شرّا ــ الأمّ مُهاجَمٌ ــ لا مُهاجِم ــ لقول الشاعر:" إذا آنست أولى العديّ اقشـرّتِ"[1]؛ أي إن هذه الأم تكون في مستقرّها آمنة فتحسّ اقتراب الأعداء وفزع صغارها العاجزين العزّل من حولها فتثور مدافعة عنهم.

وهكذا فقد تركّزت الفونيمات الشفوية في وحدة الغزو لاتجاه جزء كبير من قوّة الشنفرى نحو الخارج ولأنها قوّة تحمِل جرعات عدائية زائدة لما لها من ثـأر

---

(2) ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:118.

(3) ــ مدخل في الصوتيّات، عبد الفتّاح ابراهم، ص:83.

(4) ــ ديوان الشنفرى، ص:37.

(1) ــ ديوان الشنفرى، ص:38.

تطلبه، أما في وحدة المدح فغابت هذه الشفويات الواقعة نحـــو الخـــارج لتمركُـــز الوصف على قوّة الداخل لا قوّة الخارج.

هذا من حيث الاشتراك في المخرج أما من حيث القوّة فإن المـــيم والـــواو تخلّفا عن الباء ترتيبا لأنهما غير انفجارييْن، فكانا أقلّ قوّة من الباء وبالتالي أقرب إلى المشهد الشعري لوحدة المدح، ومن أجل ذلك سجّلا نسبتي انزياح بعيدتيْن عن الباء كما يلي:

الباء : -45.14%

الميم : -26.08%

الواو : -20.42%

فمن خلال هذه الأرقام يُلاحظ أن مجموع الميم والواو لا يكاد يفوق نســـبة البـــاء وحده إلا قليلا. ومن خلال هذه النسب يلفت الانتباه أيضا تدرّج ترتّبهـــا بحســـب تدرّج قوّة زمّ وخلفيّة وانفراج الشفتين في فونيمات المثلّث الشفوي:

فالباء: أشدّ قوّة في زمّ الشفتين فالميم فالواو.

والباء: أكثر خلفية في وضع الشفتين فالميم فالواو.[2]

وفي الباء انفراج أكبر للشفتين فالميم فالواو.[1]

وفي ذلك كلّه تجسيد لمقدار القوّة التي يكتنزها حبس الباء للهواء قُبيل الانفجـــار، وأن الميم أقلّ قوّة لأنه غير انفجاري، ثمّ الواو المتسّـــع المخـــرج لأنـــه نصـــف صائت[2].

---

[2] ـــ يرتّب محمد بن أبي بكر المرعشي المعروف بـــ: ساجقلي زاده (ت1150هـــ) في كتابه: "جهد المقلّ" (مخطوط) الفونيمات الشفوية من الداخل إلى الخارج كالتالي: الباء فالميم فالواو على أساس أنّ: المنطبق من الشفتين في الباء طرفاها اللذان يليان داخل الفم، وفي الواو ينضمّ الطرفان اللذان يليان البشرة، وفي المـــيم وسطهما. (انظر: مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:83. نقلا عن: الدراسات الصوتيّة عند علماء التجويد، غانم قدوري الحمد).

[1] ـــ بسبب تقدّم الشفتين نحو الأمام عند نطق الميم والواو يكون انفراجهما في الباء أكثر.

وهكذا فإنه في هذه الوحدة قد تمّ بنجاح جذب الفونيم الأقوى، وهو البـــاء، نحو الغياب قدر الإمكان، ثم يجيء الميم الأبرز شفويّة منه ليليه الواو الأكثر بروز شفتين وهذا للدلالة على محاولة الاحتفاظ بتركيز القوّة نحو الداخل قدر الإمكـــان وإبعادها عن الخارج لأن موقف تأبط شرا ــ الأم موقف دفاع مشروع عن النفس والصغار لا موقف المهاجِم البادئ بالغزو.

بعد هذه الفونيمات الشفويّة يأتي فونيم مغاير هو اللام اللثوي المنحــرف[3] ثامنا بانزياح قدره: -07.87%، ويبدو وجود اللام في جدول الانزياحات الغيابية أنسب له ولبناء الدلالة في المشهد الشعري لأن انفلات الهواء فيـــه مـــن جـــانبي اللسان[4] يحرمه من القدرة على الإيحاء بتماسك تأبط شرّا ــ الأم، ورباطة جأشه، وإمساكه بكلّ خيوط الأحداث في المشهد دون أن ينفلت من بين يديه شيء منها أو يغفل عن أمر ما، فهي شخصيّة عالية الحساسية لأنها تتحسّب للمستقبل وتقتصـــد القوت احتياطا لمقبل الأيام، وتحسّ بأعدائها عن بعد لشدّة حذرها وخوفهـــا علـــى صغارها. كما أن قتال تأبط شرّاــ الأم وأتباعه لا يفسح مجالا لحركـــة الأعـــداء فسيوفهم وسهامهم " شربت من دماء قتلاهم، ومن لم يمت وقع في أيديهم أسيرا"[5] لأنه لم يترك لهم منفذا ينفلتون منه ــ كانفلات هواء اللام ــ ولم يغادر منهمُ أحدا.

تماما كما اللام يحمل القاف، التاسع بـــ: -02.93%، صفات يظهـــر أنهـــا تؤهّله للانزياح الحضوري؛ فهو فونيم عميق المخرج لأنه يصدر من اللهاة[6]، كما أنه انفجـــاري مجهـــور[1]، فهذا المخرج وهذه الصفـــات توحي بقـــوّة شخصيّـــة تأبط شرّا ــ الأم.

---

(2) ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:42.

(3) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:97.

(4) ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:133.

(5) ــ الأدب الجاهلي، د.هاشم صالح المناع، ص:360.

(6) ــ علم الأصوات اللغويّة، د.مناف مهدي الموسوي، ص:82.

(1) ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص:434.

لكن ما يحرمه من الانزياح الحضوري هي سمته المميّزة: القلقلة[2] التـــي تعني ــ من بين ما تعنيه ــ الاضطراب وعدم الاستقرار؛ لأن القلقلة " ليست في حقيقة الأمر إلا مبالغة في الجهر في الصوت لئلاّ تشوبه شائبة من همـــس..."[3] وذلك لأن الفونيمات المقلقلة ضعيفة فتشتبه بغيرها فتحتـــاج إلـــى نبـــرة زائـــدة تقوّيها[4]. فالقاف، إذن، بقلقلته دلالة على ضعف الذات وحاجتها لغيرها كي تقـــوم بدورها وهو مناقض لطبيعة ومكانة ودور ذات تأبط شرّا ــ الأم في وحدة المدح هذه.

بعد القاف يحلّ الجيم عاشرا بانزياح غيـــابي نســـبته: -02.18% ليخـــدم بغيابه تماسك المشهد الشعري لأن سمة التركيب التي فيه تعاكس مسار المشـــهد؛ فهي تبدأ بحبس تامّ للهواء ثم احتكاك بطيء[5]، بينما تقوم صورة تأبط شرّا ــ الأم على حبس جزئي للطعام عن الصغار فانفتاح على الأعداء كالاجتياح السريع الذي لا يبقي ولا يذر وليس انفتاحا خجولا بطيئا.

وذات التحليل ينسحب على الفونيمين المواللين للجيم وهما:

- الضاد ،الحادي عشر بـــ: -01.07%، لأنه مركّب[6] كالجيم.
- والياء ،الثاني عشر بـــ: -0.99%، لأنه يحمل سمة الانتقالية كونه نصف صائت؛ أي يحمل شيئا من الصوائت وشيئا من الصوامت، فالياء هو المرحلة التي عندها يمكن أن ينتقل الفونيم الصامت إلى فونيم صائت[7].

بينما شخصية تأبط شرّا ــ الأم رغم تكوّنها من شقّيْن: عطوف و شرس إلا أنها ليست صورة مشقوقة إلى جزأيْن؛ بل هما وجهان لعملة واحدة. إنها صـــورة واضحة حاسمة صارمة، لا تعاني فصاما، ولا تقبل الفصل أو أخذ جزء من طرف

---

[2] ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جـــ:1، ص:161.

[3] ــ المصطلحات اللغويّة الحديثة في اللغة العربيّة، د. محمد رشاد الحمزاوي، الدار التونسية للنشر، تونس والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص:161.

[4] ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جـــ:1، ص:161.

[5] ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسّان، ص:131-132.

[6] ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:48-49.

[7] ــ السابق، ص: 42.

وجزء من الطرف الآخر؛ فلُطفها وعطفها على صغارها هو في ذات الوقت شدّتها على أعدائها.

وما قيل عن الياء ينسحب على الواو الانتقالي أيضا[1] لأنه قد سـجّل هـو الآخر انزياحا غيابيا نسبته: -20.42% .

بعد هذه المجموعة من الفونيمات المركّبة والانتقالية يجيء فـونيم الهـاء بانزياح قدره: -0.22% ليقيَ بغيابه وصف ذات تأبط شرّا ـ الأم ، و من ورائه الشنفرى، بالضعف الناتج عن سعة مخرجه وهمسه واحتكاكه؛ لأنه فـونيم يتـأثر بشدّة بما يجاوره من فونيمات إلى درجة وصفه بأنه فـونيم لا يحمـل شخصـيّة ذاتيّة[2]. بينما يقوم المشهد الشعري على إبراز قوّة شخصيّة تـأبط شـرّا ـ الأم وحزمها، وما تبذل من جهد وتلاقي من مشقّة للحفاظ على حياة صغارها والـدفاع عنها، وهو ما كان الهمزة نظير الهاء الانفجاري المجهور أجدر بالدلالـة عليـه فحقّق انزياحا حضوريا في هذه الوحدة.

وآخر فونيمات هذه الوحدة هو النون الذي يندرج في مدار اللام ويدور في فلكه لأنه يحمل مثله سمة انفلات الهواء عبر غنّته التي تُسـرّب الهـواء عبـر التجويف الأنفي بدلا من المخرج الأصلي المتشكّل من التصـاق طـرف اللسـان باللثة[3]. وهذا الانفلات لا يتّسق وطبيعة المشهد الشعري القائم على المواجهـة لا الانفلات والهروب، وعلى الإمساك بخيوط الأحداث شاردها وواردهـا؛ لأن أيّـة غفلة ـ مهما تكن بسيطة ـ يمكن أن تتسبّب في خسارة هذه الأم صغارَها كمـا يؤكّد لبيد في قصّة البقرة الوحشيّة وصغيرها حين يقول:

---

[1] ـ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:42.

[2] ـ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص: 104-106.

[3] ـ علم الأصوات، د.حسام بهنساوي، ص:72.

صـــادفنَ منهـــا غرّة فأصَبْنَهــــا

إن المنايـــا لا تطيش سهامُهـــــا[1]

ويبدو أن قيمة الثبات والحسم والمواجهة والإمساك بخيوط الأحداث دلالـــة مركزيّة في هذه الوحدة لأن:

- معظم الفونيمات المائعة، المتوسّطة بين الشدّة والرخاوة بتعبير سيبويه.
- وكلّ تلك التي تنحرف عن مخرجها الأصلي.
- وكلّ تلك التي تنتقل عنه.

كل هذه الأصناف سجّلت انزياحا غيابيا؛ فجميع التي حقّقت انزياحا حضوريا إمـــا انفجارية أو احتكاكية ولا مجال للمتوسّط بينها، وتلك الفونيمات المقصودة بالغياب هي:م،و،ل،ج،ض،ي،ن.

ويبدو هذا الإصرار على الثبات والحسم والإحاطة بالتفاصيل مشتركا بـــين الوحدتين: الغزو والمدح؛ فقد سُجّل سابقا في نهاية وحدة الغزو خلال الحديث عن فونيم اللام دلالة غيابه على ثبات الشنفرى وعدم انحرافه عن مبادئه ومطالبه، وما هذا الاشتراك بين الوحدتين إلا تجسيد لمقولة حازم القرطاجني بأن المـــدح وجـــه آخر للفخر[2].

وهذا الترابط الشديد بين الوحدتين من حيث العلاقات ينسحب أيضا علـــى ترابطهما معا مع وحدة في الفصل السابق الذي تناول وحدتيْ: البـــين والغـــزل، وذلك من خلال النسق الكمّي الفونيمي في كلّ منها كما يلي:

	وحدة البين	وحدة الغزل	وحدة الغزو	وحدة المدح
فونيمات حضورية	**12**	**14**	**13**	**14**
فونيمات غيابية	**16**	**14**	**15**	**14**

إن هذا الجدول يفرز لنا نوعين من الوحدات:

- وحدتان تساوى عدد الفونيمات في جدولي الحضور والغياب فيهما: الغزل والمدح.

---

[1] ـــ شرح المعلّقات السبع، الزوزني، ص:235.

[2] ـــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص:352.

٧ وحدتان لا تَساويَ فيهما لعدد الفونيمات في جدولي الحضور والغياب: البين والغزو.

إن تماثل وحدتيْ البين والغزو في النسق الكمّي غير المتساوي للفونيمات يوحي بتقارب الدلالات العامّة لهما وذلك من خلال نمط العلاقات الحادّة القويّة التي تسودهما. فالذات في كليهما تصارع، وهذا الصراع ينتهي بتفوّق أحد الطرفين على الآخر؛ ففي البين تفوّقت المرأة على الشاعر ومحيطها، وفي الغزو تفوّق الشنفرى على أعدائه ومحيطه.

أما في تساوي النسق الكمّي للفونيمات في وحدتي الغزل والمدح فتُلمس دلالة على نمط علاقة للذّات ــ ذات الشنفرى ــ بالآخر مختلفة؛ إنها علاقة متوازنة لأن صاحبته وتأبط شرّا يحملان القيم التي يحمد ويتبنى، ويُعتبران امتدادا له لذلك تساوى عدد الفونيمات ذات الانزياح الحضوري وذات الانزياح الغيابي في هاتين الوحدتيْن.

كما أنه من دواعي تساوي الفونيمات بين وحدتيِ الغزل والمدح تطابق الرؤية فيهما ففي كليهما ثناء على شخص؛ فالغزل ثناء على المرأة والمدح ــ هنا ــ ثناء على رجل.

إن هذا الترابط الصوتي الدلالي بين الوحدات الأربع الأولى من تائيّة الشنفرى يُشعّ في فضائها جماليات تتدفّق وتتآزر لتبني صرحا فنيّا يصمد أمام غرابيل النقد والزمن ويحلّها محلاّ ساميا في تاريخ الشعر العربي القديم ــ على الأقلّ ــ.

أ.الصوائت ودلالاتــها:

بعد أن قامت الصوامت بدورها في بناء المشهد الشعري لوحدة المدح يأتي الآن دور الصوائت لتحليل مدى إسهامها في ذلك.

1.الانزياح الحضوري ودلالاته:

في هذه الوحدة الرابعة من تائيّة الشنفرى تحقّق أربعة فونيمات صائتة انزياحا حضوريا كما في الجدول الآتي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	الواو	07.25	14.49	07.24+	+ 99.86 %
02	الضمّة	15.01	19.23	04.22+	+ 28.11 %
03	الكسرة	21.03	25.03	03.76+	+ 17.60 %
04	الألف	55.78	62.87	07.09+	+ 12.71 %

ينطلق جدول الانزياحات الحضورية بصائت الواو الذي يحقّق نسبة انزياح هي الأعلى له في كلّ التائية وتبلغ: + 99.86 %. وهذا الحضور الطاغي يسهم في بناء دلالة المشهد الشعري على موضوع الوحدة الذي هو شخص آخر خارج الذات: تأبط شرّا، فالشاعر يتحدّث خلال هذه الوحدة عن شخص مستقلّ عن ذاته، وإسهام الواو هنا يتأسّس على تقدّم الشفتين فيه نحو الأمام ــ الخارج أكثر من أي صائت آخر؛ إذ تبلغ مسافة تقدّمهما في أثناء نطقه 1 سنتيمتر[1].

[1] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص: 114.

ليس هذا هو الوجه الوحيد الذي يخوّل الواوَ تحقيق أعلى انزياح حضوري بين كلّ الصوائت في كلّ الوحدات بل إن له وجوها أخرى أيضا.

الأوّل: دلالته على الدفء والحميميّة من خلال ما يشوبه من قيمة تفخيميّة[2]. وهذا الدفء والحميميّة هو الرابط بين الأمّ وصغارها، وتأبط شرّ وأتباعه.

أما الوجه الثاني فهو زمن نطق الواو الطويل الذي يصنّفه ضمن الصوائت الطويلة[1]، وهو دلالة على استمرار هذه الحميميّة والعطف والحنوّ من الأمّ على صغارها ومن تأبط شرا على مريديه من الصعاليك.

وهناك وجه ثالث وهو ارتفاع اللسان وتجمّعه في مؤخّر الفم عند تشكيل الواو[2]، وفي ذلك دلالة على استقرار تأبط شرّ ــ الأم وصغاره في مضربهم في هدوء وسكون[3] قبل أن يستشعر قدوم العدوّ الذي سيحوّل هذا المجال المغلق الدافئ إلى مجال مفتوح خطر.

وبغية ترسيخ هذه الدلالات التي تصوّر الشقّ العطوف الدافئ من تأبط شرّا ــ الأم حقّق الضمّة هنا انزياحه الحضوري الأعلى في كلّ وحدات التائيّة متأسيا بالواو، وهو انزياح قدره: +28.11%. ومدخل هذا الترسيخ اشتراكهما في بروز الشفتين نحو الأمام، وتشكّل مجرى الهواء في الفم، وارتفاع اللسان وتكوّمه في مؤخّر الفم ولا يخالف الضمّةُ الواوَ إلا من حيث زمن النطق به لأنه صائت قصير[4].

---

[2] ــ ص:42 (هـ:4) من الفصل الأوّل.

[1] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:62.

[2] ــ السابق، ص: 75.

[3] ــ مما يؤكّد هذا الهدوء ويرسّخه أن الأفعال الواردة في الأبيات الأربعة الأولى من هذه الوحدة لا تدلّ على حركة الفاعل ولا تحمل حيويّة. أما الأفعال في الأبيات: 5-9 فتحمل دلالة الحركة السريعة والحيويّة: تأتي، تجول،طارت،رامت، سلّت، نهلت.

[4] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:75.

وبسبب قصره فقدَ الضمّةُ الدلالة على طول وامتداد علاقة الدفء والاحتضان بين تأبط شرّا ــ الأم والصغار فابتعد عن الواو بفارق كبير:71.75%، واكتفى بالقدر الذي يشركه معه في بقيّة الدلالات.

وفي مسار العلاقة بين الضمّة والواو خلال الوحدات الأربع للتائيّة إشارات هامة. والمقصود هنا العلاقة بينهما من حيث الترافق حضورا أو غيابا، أو حضور أحدهما وغياب الآخر. والجدول التالي يوضّح هذه العلاقة:

	وحدة البين	وحدة الغزل	وحدة الغزو	وحدة المدح
الواو	-%13.79	-%08.27	- 100 %	+%99.86
الضمّة	-%48.03	+%08.66	+%14.52	+%28.11

فكما يبرز الجدول فإنهما:

- سجّلا معا انزياحا غيابيا في وحدة البين حيث الذات منفعلة مسلوبة الإرادة، والعلاقة بين الشنفرى وصاحبته حادّة جافّة.
- ثمّ حقّق الضمة انزياحا حضوريا في وحدتي الغزل والغزو لأن الذات أخذت تتفاعل مع محيطها وتكتسب حيويّة تبلغ ذروتها في وحدة الغزو، كما أن علاقة الشنفرى بالمرأة في وحدة الغزل دافئة حميمة تماما كعلاقته بذاته وأصحابه في وحدة الغزو الموالية لها.
- بينما يسجّل الواو ــ خلاف الضمّة ــ غيابا في وحدتي الغزل والغزو؛ لأن الغزل في الأولى كان مستعادا من الماضي لا واقعا معيشا، كما أن العلاقات في الثانية لم تكن كلّها حميمة دافئة بل كان شطرٌ منها حادّا جافا وهو علاقة الشنفرى بأعدائه.

ومن أجل ذلك كان لزاما أن يغيب أحد الصائتين : الضمة أو الواو للدلالة على جزئيّة التوافق ونسبيّة الحميميّة فقام الواو بهذا الدور لاحتوائه على سمة:

[+طويل] ساحبا بذلك دلالة الامتداد والشمول من المشهد الشعري في الوحدتين ، ومرسّخا ــ في الوقت نفسه ــ دلالة الجزئيّة والنسبية.

٧ في الوحدة الرابعة: "المدح" عاد الضمّة والواو للترافق ،كما في وحدة البين، لكن هنا ضمن جدول الانزياحات الحضورية لأن نسبة الحميميّة والدفء في العلاقات عالية جدا؛ إنها علاقة أم بصغارها تدفع عنهم الجوع والقتل. وحتّى تلك القوّة في القتال التي يصفها الشنفرى، إنما هي في جوهرها دفء وحميميّة لانطلاقها من مبدأ الدفاع عن النفس التي يقع عليها الضيم، ومن إرادة التشبّث بدفء الحياة.

وقد جنّب الشاعر هذه الوحدة الرابعة من التائيّة أي إشارة إلى ثأر أو غيره من المشاعر السلبيّة لأنه ،خلافا لوحدة الغزو، لم يصف إحساس تأبط شرّا ــ الأم تجاه هؤلاء الأعداء فحافظ بذلك على انفراد نمط العلاقات في وحدة المدح بالمشاعر الإيجابية.

ومن أجل هذا القدر العالي من الدفء والحميميّة في علاقة تأبط شرّا ــ الأم بالصغار، والتركيز على وصف قوّة الذات لا على وصف العلاقات الحادّة ؛ من أجل ذلك حقّق الضمّة والواو معا انزياحا حضوريا في هذه الوحدة الرابعة من نصّ التائيّة.

بعد الضمة الثاني يجيء صائت الكسرة القصير بانزياح قيمته:+17.60% ليقدّم الشقّ الآخر من صورة تأبط شرّا ــ الأم وذلك من خلال سماته المناقضة للواو كما يوضّح الجدول الآتي:

	طويل	أمامي	مستدير	مغلق	حــاد
الواو	+	-	+	+	-
الكسرة	-	+	-	+	+

إذ تقوم سمة الأماميّة الناتجة عن تقدّم اللسان في مواجهة اللثّة[1] ــ مقابل خلفية الواو ــ بالإحالة إلى الخارج؛ خارج ذات تأبط شرّا ــ الأم والصغار، إنها دلالة على أولئك: "الآخر".

وتُكمل الحدّة التي يتميّز بها الكسرة ــ مقابل الواو الخفيض[2] ــ تحديد طبيعة العلاقة بين الطرفين؛ فهي علاقة حدّة وصدام وقتال.

أما الانفراج الشديد للشفتين عند تشكيل الكسرة ــ مقابل استدارتهما في الواو ــ[3] فإيحاء بغياب ذلك الدفء الذي ساد مُستقَرَّ تأبط شرّا ــ الأم والصغار عند الحديث عن الواو، واستبداله بمجال مفتوح معرّض لكلّ الاحتمالات التي من بينها القتل على يد أولئك الأعداء.

كما يوحي هذا الانفراج بمجال الحركة الواسع الذي يُعبّر عنه في الشقّ الشرس من صورة تأبط شرّا ــ الأم، حيث سرعة الحركة والحيويّة البارزة الملائمتان لدفاع أمّ عن صغارها وهم يواجهون القتل.

أما سمة: [+طويل] المميّزة للواو عن الكسرة فإيحاء بعدم محوريّة التعبير عن قوّة تأبط شرّا مقاتلا؛ لأن الشنفرى أراد أن يضع مفهوم القائد الذكيّ الحكيم في مركز المشهد الشعري وأن تكون شراسة القتال فرعا لا أصلا، وأن تكون نتيجة لصفات القيادة لا تهوّرا وفتكا مجّانيا. وهذا الترتيب في أولويات المشهد الشعري هو الذي دفع بالواو والضمّة إلى الصدارة وجعل الكسرة خلفهما في جدول الانزياحات الحضوريّة.

أما الانغلاق المشترك بين الكسرة والواو[1] فمن خلال اختلاف موضعه فيهما ــ إذ هو في مؤخّر الفم في الواو ومقدّمه في الكسرة[2] ــ يدلّ على مصدر الخطر المحدق بتأبط شرّا ــ الأم والصغار؛ فلقد كان في البداية داخليا ــ كموقع اللسان في مؤخّر الفم في الواو ــ لأن خطر الجوع مرتبط بتصرّف تلك الأم

[1] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.
[2] ــ ص:42 (هــ:4) من الفصل الأوّل.
[3] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.
[1] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.
[2] ــ السابق، الصفحة نفسها.

وتقسيمها للقوت، أما في الشق الثاني من صورة تأبط شرّا ــ الأم فالخطر خارجيّ ــ كموقع اللسان في مقدّم الفم عند نطق الكسرة ــ إنهم قوم آخرون يعتدون على تأبط شرّاــ الأم والصغار.

كما أن هذا الانغلاق المشترك بين الواو والكسرة يوحي بضيق الحال وقلّة ذات اليد بالنسبة لتأبط شرّا ــ الأم؛ حيث لا يكاد القوت يسدّ الرمق، ولا يجدون موردا جديدا، ولا يدرون كم يطول بهم المسير.

وآخر الصوائت التي تحقّق انزياحا حضوريا في هذه الوحدة هو صائت الألف بنسبة: +12.71% . ويدلّ هذا الصائت من خلال انفتاحه وأماميّته وطوله[3] وقوّة إسماعه الأعلى من كلّ الصوائت الأخرى[4]، يدلّ بذلك كلّه على قوّة تأبط شرا ــ الأم ووصول سلاحه كلّ أعدائه كوصول تصويت الألف إلى أبعد مدى ممكن مقارنة ببقيّة الفونيمات، وكلّها إشارات لتَمَكُّنِ تأبط شرّا ــ الأم وسيطرته على مجال الحركة والأحداث في هذه الوحدة.

2.الانزياح الغيـابي ودلالاته:

بعد أن أدّت الصوائت الحضوريّة ما عليهـا مـن دلالات تبنـي المشـهد الشعري، يُسعى الآن إلى تبيُّن دور الفونيمات الصائتة التـي سـجّلت انزياحـات غيابية؛ وهي التالية:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	الياء	37.34	23.85	-13.49	- 36.12 %

(3) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:74.

(4) ــ اللغة وعلم النفس، د.موفّق الحمداني، ص:82 (مدرّج يسبرسن).

02	الفتحة	63.70	56.33	-07.30	- 11.56 %

يحتل الياء صدارة الجدول مسجّلا أعلى نسبة انزياح غيابي له في كلّ وحدات التائيّة وهي: - 36.12 %. والغاية من ذلك التقليل من الإشارة المفرطة إلى الخارج عبر أماميته المتضافرة مع طوله[1].

كما يهدف غياب الياء أيضا إلى الحدّ من إيحائه بحدّة العلاقة بين تأبط شرّا ــ الأم ومحيطه؛ لأن الياء صائت حادّ[2]، وبتضافر طول زمن النطق به وحدّته مع أماميّته سيوحي بتوجيه كلّ قوّة الذات صوب الآخرين، بينما كان هدف الشاعر في هذه الوحدة مدح تأبط شرّا القائد الحصيف. ومن أجل تفادي كلّ هذه المبالغة في وصف الجانب الشرس من صورة تأبط شرّا ــ الأم تم استحضار الكسرة، نظير الياء القصير[3]، لأنه سيدلّ على ذلك لكن بدرجة أقلّ بروزا.

ويرسّخ هذا التحليل ويؤكدّه النسق المقلوب الذي يحقّقه هذان الصائتان في وحدة الغزو حين حقّق الياء انزياحا حضوريا هو الأعلى له في كلّ الوحدات الأربع الأولى من التائيّة وسجلّ الكسرة انزياحا غيابيا؛ وذلك لأن المشهد الشعري لوحدة الغزو كان يصوّر صبّ الشنفرى طاقته وقوّته في مهاجمة الآخرين غازيا قصد قتلهم والثأر منهم دون أن يبالي بالتعب أو الموت.

وهذه الدرجة من العدوانيّة والشراسة لا تخدم صورة تأبط شرّا ــ الأم لأنه المُهاجَمُ المُدافِعُ عن النفس والصغار؛ فقوّته وشراسته قوّة وشراسة المضطرّ، وهو ما جعل النسق الذي حقّقه الياء والكسرة في وحدة الغزو ينقلب في وحدة المدح ليتلاءم والدلالات الكامنة فيها.

هذا عن الياء المتصدّر أمّا رفيقه في جدول الانزياحات الغيابية فهو الفتحة الذي يسجّل نسبة: -11.56%. ويعود غياب الفتحة إلى قصره الذي سيفسد دلالة

---

[1] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:74.

[2] ــ ص:42 (هــ:4) من الفصل الأوّل.

[3] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:62.

نظيره الطويل: الألف[1] على قوّة تأبط شرّا الشاملة الممتدّة التي تغطّي كلّ محيطها وتطال كلّ أعدائها حتّى توقعهم جميعا بين قتيل وجريح.

من خلال جدولي الانزياح الحضوري والغيابي لصوائت هذه الوحدة الرابعة يلاحظ تعاكُس النسق الكمّي للفونميات الصائتة فيها مع ذلك الذي نجده في وحدتي البين والغزو السابقتين كما يلي:

	وحدتا البين والغزو	وحدة المدح
صوائت ذات انزياح حضوري	2	4
صوائت ذات انزياح غيـــابي	4	2

إن هذا النسق المقلوب يرتكز على عامل الزمن؛ لأن حضور عدد أكبر من الصوائت في وحدة المدح يمنحها امتداد زمنيّا أكبر من ذلك الذي يمنح حضور صائتين فقط في وحدة البين وفي وحدة الغزو. وهذا العامل الزمني يحمل الدلالة على نمط العلاقات في هذه الوحدات. ففي وحدة المدح تبدو العلاقات دافئة حميميّة وهو ما يلائم الطول الزمني الموحي بالهدوء والاطمئنان[2]. أما تلك العلاقات الحادّة الحاسمة في كلٍّ من وحدتيْ البين والغزو فلا مجال فيها للتراخي أو طول النَّفَس؛ ففي البين تحسم المرأة الأمر وترحل فجأة، وفي الغزو يحسم الشنفرى بحزم نمط العلاقة مصرّا على العداء والمبادأة بالهجوم.

ويستمرّ ــ من خلال النسق الكمّي غير المتساوي ــ بروز وجه الصراع المُفضي إلى تغلّب طرف على الآخر واحتكاره القوّة في المشهد الشعري لوحدة المدح، وهو الصراع الذي ظهر أيضا في وحدتيْ البين والغزو بينما كانت وحدة الغزل منه براء فتساوى فيها النسق الكميّ للفونيمات الصائتة: ثلاثة حضورا وثلاثة غيابا.

---

[1] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:62.

[2] ــ إن هذا الترابط والاحتضان والدفء في العلاقات الناتج عن عامل الزمن في المستوى الصوتي يؤكّده الترابط المعجمي الدلالي للأبيات ببعضها بعض في هذه الوحدة من خلال تكرار مفردة من البيت، أو ما يشتق منها أو يرادفها أو تربطه بها علاقة دلاليّة ما، في البيت الذي يليه:" أقلّت" (البيت1) ـــــ "إن هي أكثرت" (البيت2)، "تخاف" (البيت2) ـــــ "خيفة" (البيت3)، " العديّ " (البيت5) ـــــ " العديّ " (البيت6)،" الغدير" (البيت8) ـــــ " صوادرا ، نهلت" (البيت 9).

هذا بالنسبة للأنساق الكميّة الصائتيّة في كلّ الوحدات الأربعة. أما ربطها بالأنساق الكميّة الصامتيّة فيحيلنا إلى خاصيّة وحدة المدح التي تُتناولُ الآن؛ لأن النسق الصامتّي فيها كان ، كمثيله في وحدة الغزل، متساويا ــ 14 حضورا و 14 غيابا ــ دلالة على التوازن كما ذكر سابقا. أما نسقها الصائتي فلم يكن متساويا لتحمل بذلك شيئا من الدلالات العامة التي ظهرت في وحدة الغزل حيث تساوى النسق الصامتي :" 14 حضورا و 14 غيابا" وتساوى النسق الصائتي أيضا: "3 حضورا و3 غيابا"، وإلى جانبه تحمل شيئا من الدلالات العامة التي برزت في وحدتي البين والغزو حيث انعدم التساوي.

وهذا النسق الكميّ المتغاير بين الصوامت والصوائت في وحدة المدح يوحي بالتوازن والدفء كما في الغزل، ويشي بشيء من الحدّة والقوّة كما في البين والغزو. وهكذا كان التوازي الصوتي كاشفا ــ مرّة أخرى ــ للتوازي الدلالي بين الوحدات النصيّة لتائية الشنفرى.

إن هذا التحليل يُعيد مرّة أخرى إلى ارتباط علامة المرأة بالصعاليك؛ لأن الشنفرى يصف تأبط شرّا بـــ: الأم في قوله:" وأُمَّ عيالٍ"[1]. ويلاحَظُ هنا نموّ صورة شخصيّة المرأة؛ فمن الحبيبة الصادّة في البين، إلى الزوجة الوفيّة في الغزل، فالأم المضحيّة في المدح، وذلك لأنها ــ كالصعاليك ــ تمثّل هامشا مقموعا في المجتمع بالنسبة للرجل الذي يمثّل في القبيلة المركز ومصدر القوّة والسلطة، وهو الذي يمارس الحرب والقتل كما قتل جابرُ بن حرام أبَ الشنفرى.

---

[1] ــ ديوان الشنفرى، ص:37.

الفصل الرابـــع

الصوت و الدلالة

في وحدتي القصاص و اليقين من تائية الشنفرى

ـ أوّلا ـ الصوت والدلالة في وحدة القصاص:

أ ـ الصوامت ودلالاتـها.

ب ـ الصوائت ودلالاتـها.

ـ ثانيا ـ الصوت والدلالة في وحدة اليقين:

أ ـ الصوامت ودلالاتـها.
ب ـ الصوائت ودلالاتــهــا.

أولا.الصوت والدلالة في وحدة القصاص:

رسم الشنفرى في وحدة المدح السابقة صورة الأم التي تدافع عن صغارها مستبسلة وها هو هنا يرسم الصورة المرآة لها حين يأخذ هو ــ الصغير ــ بثــأر والده مقتصّا من أولئك الذين قتلوه حين يقول:

قتلنـــا قتيـــلا مُهديـــا بمُلَــبِّــدٍ
جمارَ مِنى وسْط الحجيج المُصوِّتِ
جزينا سلامان بن مُفْرِجَ قرضها
بمـــا قدّمَــتْ أيديـــهِمُ و أزَلَّــتِ
وهُنِّئَ بي قومٌ ومـــا إن هنأتُهــم
وأصبحتُ فـــي قومٍ وليسوا بمُنيتي
شفينـــا بعبد الله بعض غليـــلنـــا
وعوفٍ لدى المَعْدَى أَوَانَ استهلّتِ[1]

يُخبر الشنفرى في هذه الأبيات أنه قتل جابر بن حرام عنــد منـــى وســط الحجيج اللاهج بالدعاء وغيره ثأرا لوالده على أساس القصاص. فوالده ــ بحسب النص ــ قُتلَ مُهديا؛ أي وهو حاج محرم ساقَ الهديَ[2] .ولم يكن ذلك ثأرا لوالده فقط بل هو ثأر لذاته أيضا لأنه من خلاله جزى سلامان بن مفرج قرضها الــذي

(1) ــ ديوان الشنفرى، ص:39.
(2) ــ السابق، الصفحة نفسها (هــ:28).

عليها، وانتقم منهم لأخذهم إياه صغيرا كفدية فنشأ فـيهم منفصـلا عـن وسـطه الطبيعي وقومه الحقيقيين.

إن الشنفرى في هذه الوحدة يُنهي فصل الصراع بينه وبين محيطه بيقـين وهدوء؛ فقد جازى كلّ من ظلمه واقتصّ لأبيه ولنفسه ولم يعد لديه مـا يطالـب محيطه به كفرد.

أ.الصوامت ودلالاتـها:

1.الانزياح الحضوري ودلالاته:

تتوزع صوامت هذه الوحدة حسب نسب انزياحها كما يلي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	ج	3.31	1.83	1.48+	%80.87+
02	ز	1.38	0.85	0.53+	%62.35+
03	ص	1.26	0.79	0.47+	%59.49+
04	د	5.33	3.39	1.94+	%57.22+
05	و	8.33	5.68	2.65+	%46.65+
06	ض	1.35	0.93	0.42+	%45.16+
07	ق	3.91	2.73	1.18+	%43.22+
08	ب	7.15	5.05	2.10+	%41.58+
09	ن	12.93	10.49	2.44+	%23.26+
10	م	10.45	8.97	1.48+	%16.49+
11	هـ	5.21	4.51	0.70+	%15.52+
12	ط	0.64	0.61	0.03+	%04.91+
13	ل	11.17	10.67	0.50+	%04.68+
14	ف	2.63	2.56	0.07+	%02.73+

ينطلق جــدول الانزياحــات الحضــورية بفــونيم الجــيم الــذي يحقّــق نسبة:+80.87%. ويبدو الجيم مناسبا جدّا لتصدُّر هذه الوحدة وذلك من خلال عدّة مداخــل:

- أوّلها سمته المميّزة: "التركيب"؛ حيث إن طريقة نطقه متكوّنة من مرحلتين: انسداد تام لمجرى الهواء فانفصال بطيء لعضوي النطق[1]. فهذه الطريقة تمثّــل مراحل نفسيّةِ الشنفرى قبل أخذه بثأر والده وبعدها؛ فهي تنتقل عبرها من الضيق والضغط النفسي وانسداد الأفق الذي يحيط بذات المَوْتُورِ إلى الانفــراج الهــادئ المتأنّي بعد أن أدّت واجبها وسدّدت ديْنها الذي عليها تماما كما أدّت الأمّ ــ خلال وحدة المدح السابقة ــ واجبها نحو أبنائها.
- أما المدخل الثاني فهو علوّ إسماع الجيم مقارنة بغالبية الصوامت العربيــة الأخرى[1]، وهو دلالة على أمرين هامّين:

1. قوّة ذات الشنفرى وغلبة صوتها على أصوات الذوات الأخرى بحيث أنجزت ما خطّطت له دون أن يعيقها عن ذلك الموانع التي يصنعها المحــيط والنــوازع المختلفة التي ترسّبت فيها جرّاء ثقافة مجتمع القبيلــة. فالشــاعر لا يأبــه لتلــك الأصوات التي تناديه من داخله أو من خارجه محاولةً دفعه نحو تنفيذ مــا عــزم عليه أو ثنيه عنه؛ لأن صوت ذاته كان أعلى وإصراره كــان أصــلب، ويقينــه وتمسّكه بحقّه في القصاص كان أشدّ.

ولقد كان الشنفرى كأنما يجيب على تلك الأصوات والنوازع التي تعتريــه لدفعه أو صدّه حين أكّد بأنه " جزى بني سلامان قرضها بما قدّمت أيديهم من زلل وخطأ" ، وأنّه لم يكن ليقتل من دون سبب، وأنه قام بواجبه في سداد هذا القــرض ــ وإن تأخّر ــ وفاء لدم والده.

2. الدلالة عبر علوّ إسماع الجيم على ما يدور خارج ذات الشنفرى من ضــجيج وجلبة في موسم الحجّ عند اجتماع الناس واحتشادهم، خاصّة في تلــك اللحظــات

---

[1] ــ مناهج البحث في اللغة، د تمام حسان، ص:131-132.

[1] ــ إن النطق المركّب للجيم ــ والضاد أيضا ــ يدنيهما بشدّة من الفونيمات المتوسّطة مما يضمن لهمــا مكانا متقدّما على مدرّج يسبرسن لعلوّ الإسماع.

التي يصفها؛ أي وسط الحجيج اللاهجين بالدعاء والأصوات المختلفة عند جمـــار منى. وأيضا ارتفاع الأصوات عند التأهبّ للالتحام في ساحة المعركة:

... لدى المعدى أوان استهلّتِ[2]

وهو ما يفصّله ويبرزه أكثر قول الحارث بن حلّزة في معلّقته حين يقول:

أجمعــوا أمرهــم عشـــاء فلمّـــا

أصبحوا أصبحت لهم ضوضـــــاءُ

من مُنادٍ، ومن مُجيبٍ، ومن تصــ

ــهـــال خيل خلال ذاك رغـــــاءُ[1]

ففي التأهّب للمعركة جلبة وضوضاء وصياح وتداخل لأصوات البشر والخيل مما لا يصلح صامت للدلالة عليه كما يصلح الجيم بعلوّ إسماعه وبارتجـــاج مســـاحة واسعة من سقف الفم عند النطق به.

- وثالث المداخل يكمن في شدّة اندفاع النفَس أثناء خروج الجيم وما يحدثـــه من ارتجاج في مساحة واسعة من سقف الحنك[2]. وهذا الاندفاع الشـــديد لهـــواء الجيم باحثا عن منفذ، وارتجاج مساحة واسعة من سطح الحنك دلالة على مقـــدار الفوضى التي سادت الحجيج المحتشدين في منى عند مقتل أحدهم، إنهـــا فوضـــى واضطراب في حركتهم كأشخاص وكذلك في المستوى النفســـي بســـبب صـــدمة الحدث وغموضه وتبلبل أفكارهم وحيرتهم إزاء ذلك وخوفهم.

كما أن انتهاك الشنفرى قيمَ المجتمع الجاهلي بقتله رجلا محرما في وســـط الحجيج عند مشعر حرام، وهو ذات المجتمع الذي يتفاخر بالإحجام عـــن الأخـــذ بالثأر خلال موسم الحج، هذا الانتهاك يمثّل ارتجاجا في مساحة واسعة مـــن قـــيم ذلك المجتمع تماما كالارتجاج الواسع الذي يعتري مساحة واسعة من سطح الحنك عند النطق بالجيم.

---

(2) ــ ديوان الشنفرى، ص:39.

(1) ــ شرح المعلقات السبع، الزوزني، ص:195.

(2) ــ خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عبّاس، ص:105.

هذا من حيث صفات الجيم أما من حيث المخرج فإن وجوده وسط الفـم[3] يتّسق ودلالات الوحدة على التوازن:

1. **توازن الشنفرى النفسي** بعد أن أخذ بثأره ونال مبتغاه؛ فلقد ظلّ ــ قبل ذلك ــ يحسّ بخلل عميق في ذاته لأنه لم يستطع أن يدفع عن والده غدر بنـي سـلامان. وعذره في ذلك أنه كان صغيرا، وفي الصغر فإن الفطرة والتـوازن أن يحمـي الآباءُ الأبناءَ، تماما كتلك الأم التي دافعت عن صغارها في وحدة المدح السـابقة. وها قد كبر الأبناء وعليهم الآن إعادة الأمور إلى منطقة التوازن من خلال الأخذ بثأر والدهم دفاعا عنه ــ وإن جاء دفاعا متأخراــ وسدادا لقرض يشـفي غليـل الشنفرى ويعيد إليه إحساسه بذاته كاملة غير منقوصة.

2. **توازن اجتماعي**: إن مبدأ القصاص الذي عمل به الشنفرى يقوم على التوازن: " من يَقتل يُقتل" ، كما يقوم على إصلاح خطيئة القتل بفعل من جنسها هو القتـل. وهو أيضا توازن في القوى ــ قوى الردع ــ بين الطرفين حتى لا يستفحل القتل، ويظن القاتلُ أن لا جزاء له وأنه بإمكانه أن يقتل مجدّدا دون أن يطالـه عقـاب قاسٍ.

كما أن أَخْذَ الشنفرى ثأر والده بيده هو محاولة لإعادة المجتمع إلى اتزانه؛ فلقد كان مُؤمَّلا أن يقوم المجتمع بالاقتصاص من القاتل لكنّه كان مجتمعا متواطئا على الضعيف،لا يهبّ إلا للأخذ بثأر القويّ[*]، فقام الفردُ ــ الشنفرى ــ بتطبيق سلّم القيم العادلة بعد أن تغاضى المجتمع عن ذلك لضعف الطالب وقوّة المطلوب.

ويتأكد هذا الصراع الاجتماعي ويبرز من خلال ضمير المتكلّم الجمع في هذه الوحدة: قتلنا، جزينا، شفينا. فضمير الجمع هنا دلالة على الصعاليك لا كعصـابة ــ ربما ــ شاركت الشنفرى في قتل حرام بن جابر؛ بل هو دلالة على الصعاليك

---

[3] ــ سرّ صناعة الإعراب، ابن جنّي، جــ:1، ص:56.

[*] ــ إن مثل هذه السلوكات المشينة التي ثار عليها الصعاليك بحثا عن إرساء نظام قيم جديد هي ذاتها التي انتقدها الإسلام وصحّحها ونهى عنها ضمن سلّم القيم الجديد الذي جاء به ولعلّ أبرز مثال على ذلك قصّـة المخزومية التي قال فيها الرسول ص :" وأيم الله لو أن فاطمة بنت محمد سـرقت لقطـع محمّـد يـدها" . (انظر:صحيح البخاري، جــ: 8، ص:16).

كمشروع سلّم قيم يُعدّل خلل سلّم القيم في القبيلة ويعيد إليه توازنـــه مـــن خـــلال المساواة بين الأفراد وعدم التفرقة بينهم.

ويتجلّى ذلك الصراع الاجتماعي من أجل إعادة التوازن إلى المجتمع مـــن خلال التزام النصّ في هذه الوحدة الخامسة من التائية بمقابلة ضمير الجمع الـــذي يمثّل الصعاليك بضمير المفرد للقبيلة:

قتلنا ←——— قتيـــــلا

جزينا ←——— سلامان بن مفرج قرضهـــا

شفينا ←——— بعبـــد اللـــه

فهذا التقليل من عدد القبيلة والتكثير من الصعاليك هو في جوهره سعي الصعاليك إلى الثأر لغويا ،داخل بنية النصّ، من القبيلة التي همّشتهم عمليـــا ،داخـــل بنيـــة المجتمع، إنها محاولة لاستعادة الوسطية والتوازن ــ كمخرج الجيم الذي يقع فـــي وسط الفم ــ عبر المرور بمقابلة التهميش بالتهميش قصاصا وشفاء للنفس.

إن الحديث الوارد أعلاه عن: الجمع / المفرد ليس استطرادا يخـــرج عـــن المستوى الصوتي الذي يتناوله البحث بل هو ربط لشبكة النص وبنية اللغة بعضها ببعض لأن اللغة ، كما يقول سوسير ، نظام بنائي تركيبي[1]. وهذا الـــربط بـــين المستويين الصوتي والصرفي يُعيد إلى وحدة سابقة من وحدات التائيّة برز فيهـــا فونيم الجيم بتحقيقه انزياحا حضوريا، كما ظهر فيها جليّا ضمير المتكلّم الجمـــع؛ وهي وحدة الغزل. وهاتان الوحدتان: الغزل والقصاص هما الوحيدتان اللتان يحقّق فيهما الجيم انزياحا حضوريا، وقد كانت نسبته فيهما متقاربـــة: +81.53% فـــي الأولى و:+ 80.87% في الثانية.

إن ذات الشنفرى حقّقت وجودها في وحدة الغزل من خلال تماهيهـــا مـــع المرأة، وهاهي تجد نفسها في وحدة القصاص من خلال نفيها الرجل عن طريـــق قتله، وهو ما يُعيدُ مجدّدا ثنائية:الرجل/المرأة. ويُلاحظ من خلال ذلك أن التائيـــة تنتصر للمرأة:

---

[1] ــ عالم الفكر، البنيويّة في اللسانيات، د. وفاء محمد كامل، ص: 226.

- فهي مصدر الحياة والنعيم؛ ففي وحدة البين: " هبها نعمة العيش زلّتِ".
- وهي في وحدة الغزل مصدر الاستقرار والأمان في حضور الشـــاعر وفـــي غيابه.
- وهي الأمّ التي تخاف على صغارها وتحميهم في وحدة المدح:" وأمّ عيال قـــد شهدت تقوتهم...".

لكن هذا الانتصار ليس انتصارا لامرأة بعينها ولا للمرأة فـــي واقـــع الحيـــاة الاجتماعية[1] بل للمرأة علامةً على الجزء المهمّش من المجتمع والجزء المعطَّل من طاقاته، فتكون هذه العلامة معادلا موضوعيا للصعاليك المهمّشين في مجتمع القبيلة. فالشنفرى ــ إذن ــ يريد العودة إلى نظام الطبيعة حيث البقاء للأصـــلح الذي يثبت جدارته بكدّه وشخصيّته لا بالنسب والمال كما في النظام الثقافي القبلي الذي أسّسه الرجل وضع سلّم قيمـــه.

ويعضد الجيمَ في دلالاته هذه فونيمُ الضاد الذي يحلّ سادسا بانزياح قـــدره: +45.16% ؛ لأنه فونيم مركّب[2] وعالي الإسماع مثله[3]. ويبدو أن سبب تـــأخر الضاد في الترتيب يعود إلى عدم توفّره على ذلك الارتجاج الواســـع فـــي ســـطح

---

[1] ــ ليس الشنفرى من الذين ينتصرون لدور أساس للمرأة في الحياة وشاهد ذلك قوله في لاميّته:

ولا جبّـــإ أكهـــى مربّ بعرسِـــه
يطالعهـــا في شأنـــه كيف يفعـــلُ

[2] ــ الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص:48-49.

[3] ــ ص:128 (هــ:3) من الفصل الثاني.

الحنك الأعلى مما يحرمه الدلالة على الحركة والاضطراب اللذان يطبعان المشهد الشعري لوحدة القصاص.

بعد الجيم المتصدّر يأتي الزاي ثانيا بانزياح قيمتـــه:+ 62.35%، محقّقـــا أعلى نسبة انزياح حضوريّ له في كلّ وحدات التائيّة حاملا الدلالة على اعتـــزاز الذات بما فعلته وما وصلت إليه من خلال اهتزازه[4] وصفيره[5] المُحسّن للصوت وجهره وبروز مخرجه الأسناني[6].

كما يقوم تقابل أسنان الفكّين العلوي والسفلي بشكل متماسّ بالدلالـــة علـــى نمط العلاقات الحادة القائمة على الصلابة كصلابة الأســـنان، وهـــي العلاقـــات الرابطة بين الذات ومحيطها الخارجي في هذه الوحدة؛ لأن مخرج الزاي الأسناني البارز مقارنة بمخرج الجيم الشجري يحيل إلى الخارج؛ أي خارج الذات.

ويقوم الصاد الثالث بنسبة: +59.49% بتعزيز دلالات الزاي لأنه يشترك معه في المخرج [1] وصفة الصفير[2]. ويبدو أنـــه تـــأخر عـــن الـــزاي قلـــيلا لهمسه[3]الذي يخفّف من الدلالة على الجهر بالإنجاز الذي تحقّقه الذات فـــي هـــذه الوحدة. أما اهتزاز الزاي فإنه يُعادَل بتفخيم الصاد[4] للدلالة على إحساس الشاعر بالرضى والفخر بما فعل.

بعد الصاد يحل الدال رابعا بانزياح مقداره: +57.22% ليحيل هو أيضـــا نحو الخارج لبروز مخرجه الأسناني اللثوي[5] مقارنة بمخرج الجـــيم الشـــجري. والدال فونيم يتّصف بالجهر والانفجار[6] وهما صفتا قوّة تدلاّن على سلوك الذات مع محيطها الخارجي؛ إنه سلوك قائم على القوّة والصدام إلى درجة القتل. لكنّـــه

[4] ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:78.
[5] ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جــ:1، ص:161.
[6] ــ اللغة وعلم النفس، موفق الحمداني، ص:95.
[1] ــ اللغة وعلم النفس، موفق الحمداني، ص:95.
[2] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح، ابراهم، ص:86.
[3] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:123.
[4] ــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:70.
[5] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ، د.كمال محمد بشر،ص:102.
[6] ــ انظر: السابق، الصفحة نفسها.

ليس قتل " استعلاء" وطغيان بل " قصاص" يعيد الأمور إلى طبيعتها السويّة تماما كاستواء اللسان في الفم عند النطق بالدال[7]؛ لأن الشنفرى لم يكن معتديا بل هــو كما يقول :

قتلنــا قتيــلا مُهديــا بملبّــد[8]

يعني قتلنا رجلا محرما ساقَ الهديَ مقابل قتله لرجل محرم ملبّدٍ " جعل في رأسه شيئا من صمغ ليتلبّد شعره"[9]؛ أي محرماً بمحرمٍ. ويبدو أن الروايات التي تروي الحادثة في كتب الأدب لم تذكر هذا التفصيل المهمّ؛ أي إن والد الشــنفرى قُتــل مُحْرِماً، ولعلّ ذلك محاولة منها في زيادة مقدار غرابة الحدث الــذي يقــوم بــه الشنفرى وزيادة في جرعة جرأته وفتكه لأن غرابة الصورة كانت أحد مطالــب المتلقّين من الرواة.

ويدعم الدالَ في دلالاته هذه فونيمُ الطاء لأنه من المخرج نفســه ويشــترك معه في صفتي الجهر والانفجار، لكن إطباقــه[1] الذي يفقد اللسان فيــه سمــة: [+مستوي] ويوحي بالاستعلاء والقوّة المفرطة خصوصا بتضافره مع الجهــر والانفجار، هذا الإطباق جعل الطاء يدور في فلك الدال بعيدا جدا بحيــث يحقّــق انزياحا حضوريا ضئيلا: +04.91% وهو ما يمثّل أقلّ من عُشر انزياح الدال.

هذه السمة:[+مستوي] هي التي جعلت الزاي ــ أعلاه ــ يحلّ قبل الصاد ترتيبا، لكن همس الصاد واحتكاكه[2] جعلاه يظل قريبا من الزاي لأنهمــا صــفتا ضعف لا توحيان عند تضافرهما وإطباقَه بدلالات القــوّة المفرطــة والاســتعلاء والطغيان.

---

(7) ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:121.

(8) ــ ديوان الشنفرى، ص:39.

(9) ــ السابق، الصفحة نفسها (هــ:28).

(1) ــ مصطلحات علم الأصوات عند علماء العربية والمحدثين، د. بشــير أحمــد ســعيد و: أحمــد أحمــد النويصري، اللجنة الوطنية الليبية للتربية والثقافة والعلوم، ط1 ،2004، ص:70.

(2) ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:95.

خامسا يأتي الواو محقّقا انزياحا حضوريا مقــداره: +46.69% ليواصـــل الإحالة إلى خارج الذات لشفويّته[3]. كما يقوم من خلال قــوّة إســماعه العليــا[4] بالدلالة على افتخار الذات بما فعلت وسعيها إلى إبلاغ أكبر قدر ممكن من الناس بأنها أخذت بثأرها.

ويظهر من خلال مسار الواو الذي حقّق فيه انزياحين حضوريّيْن فقط وذلك في وحدتي الغزو وهذه الوحدة الخامسة ، يظهر أنه يرتبط ــ هنا أيضــا ــ كمــا كان في وحدة الغزو بقوّة شخصيّة الشنفرى وتأثيرها في محيطها.

وتقوم سمة الانتقالية المميّزة للواو[1] بالدلالة على ذلك الانتقال من وضـــع إلى آخر جديد؛ من موضع المَوْتُور المُضام إلى موضع القويّ. إنه الانتقال مـــن وضع مختلّ غير طبيعي إلى وضع متوازن طبيعي على مستوى الذات والمجتمع. كما توحي انتقاليته بتلك الانتقالات التي في قوله:

وهُنئ بـــي قوم ومـــا إن هنـــأتهـــم

وأصبحتُ في قومٍ وليســـوا بمنيتـــي[2]

فالشنفرى أخذه بنو سلامان فدية شفاء لغليلهم لكنه انتقل إلى طرف نقيض وصار مصدر موت وخطر عليهم، وقد أصبح في قوم ــ منتقلا إليهم من قوم آخـــرين ــ ولكنه لم يكن يودّ هذا الانتقال لأنهم ليسوا الذين يريد العيش بينهم.

---

[3] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف المهدي الموسوي، ص:53.

[4] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ، كمال محمد بشر، ص:135.

[1] ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:43.

[2] ــ ديوان الشنفرى، ص:39.

ويسند الواوَ في الإحالة إلى الخارج والإيحاء بقوّة الذات فونيمان شـفويان آخران هما: الباء والميم[3]؛ فهما إضافة إلى شفويتهما يتمتعان بصفات قوّة: الجهر والانفجار في الأول[4]، وقوّة الإسماع في الثاني[5].

ويبدو حضور هذا المثلّث الشفوي، الواو والباء والميم، رابطا آخـر يشـدّ وحدة القصاص إلى وحدة الغزو ومؤشّرا على تقاربهما فـي الـدلالات العامـة؛ فكلتاهما تقومان على توجيه قوّة الذات نحو الآخرين، ففي الغزو قتال وبحث عـن شفاء الغليل وفي القصاص أيضا قتل وشفاء للغليل.

ويبدو ترتيب حضور هذه الفونيمات الشفويّةـ الواو فالباء فالميم ـ قائمـا على أساس أحاديّة الصفة؛ فالواو احتكاكي والباء انفجاري أمـا المـيم فمـزدوج الصفة لأنه: " متوسّط بين الشدّة والرخاوة " كما عبّر ابن جنّي[6]. وهـذا التوجّـه نحو تقدمة الفونيمات الاحتكاكية الصرفة والانفجارية البحتة يحيل إلى ما لـوحظ سابقا في وحدة المدح حيث كانت كل الفونيمات التي حقّقت انزياحا حضوريا إمـا احتكاكية أو انفجارية، وهذه الإحالة من وحدة القصاص إلى وحدة المدح تعود إلى ترابطهما في الحسم والحزم والسيطرة على الأحداث في المشهد الشـعري. كمـا تُعزى أيضا إلى كون وحدة القصاص صدى لوحدة المدح؛ ففي هذه الأخيرة قامت الأمّ بالدفاع عن صغارها وهاهنا في وحدة القصاص يقوم الأبنـاء (= الشـنفرى) بالدفاع عن آبائهم.

في المرتبة السابعة يحلّ القاف بانزياح حضوري نسبته: +43.22%، وهي أعلى نسبة انزياح حضوري له في كلّ الوحدات المشكّلة لجسد التائيّة، وترتبط هذه النسبة الكبيرة بدلالاته على ملامح هامة من المشهد الشعري لوحدة القصاص هذه. ويتميّز القاف بطول مدّة حبس الهواء وقصر مدّة الانفجار؛ أي سـرعة انفصـال اللهاة عن جذر اللسان[1]، وهو ما يناسب المشهد الشعري من حيث طول احتباس

---

[3] ـــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكين، ص:113.

[4] ـــ علم اللغة ـــ مقدمة للقارئ العربي ـــ، د.محمود السعران، ص:154.

[5] ـــ علم اللغة العام ـــ الأصوات ـــ، كمال محمد بشر، ص:135.

[6] ـــ سر صناعة الإعراب، ابن جني، جـ:1، ص:63.

[1] ـــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:146.

الغيظ والضيم في ذات الشنفرى وسرعة حدث الانتقام الذي يــتمّ جهــارا وســط الحجيج المصوّت ــ كجهر القاف[2] ــ بسرعة فائقة تجعل الشنفرى يفلــت مــن بينهم دون أن يدركوه.

كما أن سرعة الانفجار التي تميّز القاف توحي بما لاحظه الدارسون مــن دلالته على القطع[3]. وهذا القطع يتجسّد في القطيعة بين مــاضٍ مُثقــل بالضــيم والحيف وحاضر ومستقبل مليئان بالعدل والتوازن حيث تتم مجازاة بني ســلامان بما قدّمت وجنت في سالف الأيام لينتهي عهد الحقد والضغينة ويُصــفّى الحســاب بينها وبين الشنفرى لتجد ذاته راحتها التي طالما كانت ضائعة منها.

وهذه الدلالة على القطيعة التي يحملها القاف تُعيد إلى وحدة البين الأولــى حين كانت المرأة تقطع صلاتها بصاحبها ومحيطها الاجتماعي راحلة دون إعــلام أحد، وهو ما تُصدّقه البنية الصوتية إذ حقّق القاف فيها نســبة عاليــة جــدا مــن الانزياح الحضوري: +39.19% ، لتتجلّى مرّة أخرى ترابطات الوحدات المكوِّنة لجسد التائية وارتباط البنيتين الصوتية والدلالية للنصّ كارتباط أعضــاء الجســد الواحد بعضها ببعض.

كما يعمّق ارتباط الوحدتين النظر إلى القطيعة التي يدلّ عليهــا القــاف؛ إذ إنها ليست قطيعة مع عهد مضى بل هي قطيعة مدوّية مع نظام قيم صار متهالكــا باليا لا يضمن للفرد حقوقه الطبيعية، قطيعة حاسمة مع سلّم قيم القبيلة الذي أرساه الرجل ودعوة إلى قيم المُهمَّشين ــ التي تمثّلها المرأة ــ التي تحفظ لكلٍّ كرامتــه وإن أخطأ وهو ما عبّر عنه في لاميته الشهيرة بقوله:

ولي دونكم أهلــون سيدٌ عملّــسٌ

وأرقطُ زهلولٌ وعرفــــاء جيألُ

هم الرهط لا مستودع السرّ شائع

---

[2] ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص:434.

[3]ــ الخصائص، ابن جني، جــ:2،ص:158. و: الفلسفة اللغوية والألفاظ العربيــة، جرجــي زيــدان، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1987، ص:108.

لديهم ولا الجاني بما جرّ يُخــذلُ[1]

ولا بدّ لقطيعة كتلك من صدمة مناسبة تؤدي الغرض وهي هنا انتهاك الشــنفرى لواحدة من مفاخر مجتمع القبيلة دونما مبالاة، بل اعترافه بذلك وتغنّيه به.

في المنزلة التاسعة يجيء النون بانزياح مقداره:+23.26% محقّقا أعلــى انزياح حضوري له في كلّ التائيّة حاملا دلالات التطريب والتغنّي التي توحي بها الغنّة[2]؛ لأن الشنفرى يتغنّى بأخذه بثأره، وإعادته الأمور إلى نصابها، وتحقيقــه العدل بيده بعد أن أنكره المجتمع وتخاذل عن نصرته.

وبتضافر الغنّة مع قوّة الإسماع العليا التي في النون[3] يزداد هذا التغنــي وتلك الإشادة علوّا وجهرا.

ويعضد النونَ شريكُه في صفة الغنّة[4] وقوّة الإسماع[5]:الميم. ويبــدو تقدّم النون في الترتيب قائما على أساس:

- أن حفز الهواء في النون أشدّ منه في الميم.
- أن الطاقة المبذولة في النون أكبر من تلك التي في الميم.

وهاتان الميزتان تؤهلاّن النون لحيازة غنّة أكثر وضوحا وبالتــالي قــدرة أوفــر للدلالة على التطريب والتغنّي.

حادي عشر يحلّ الهاء بانزياحه الذي يبلغ:+15.52% ليُعيد إلــى داخــل ذات الشاعر بعد أن قامت الفونيمات السابقة بالإحالة إلى خارجها. فهذا الفونيم هو أعمق الفونيمات الحضورية في هذه الوحدة مخرجا لأنه من الحنجــرة[1]. وتقــوم صفات الاحتكاك والهمس والانفتاح[2] التي فيه بتضافرها مع عمق مخرجه بالدلالة

---

[1] ــ ديوان الشنفرى، ص: 55- 56.

[2] ــ التكرير بين المثير والتأثير، د.عز الدين علي السيّد، ص:15.

[3] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ، كمال محمد بشر، ص:135.

[4] ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص:435.

[5] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ، كمال محمد بشر، ص:135.

[1] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:104.

[2] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغويّة، د.عبد الحميد محمد أبو سكين، ص:85.

على هدوء ذات الشاعر ليقينها بسلامة مسلكها الذي تسلك وصواب فعلتهـا التـي تفعل.

إن هذا الانزياح الحضوري للهاء يربط وحدة القصاص بوحدة الغزل حيث حقّق الهاء انزياحا حضوريا عاليا جدا ــ لأنه لم يحقّق انزياحـا حضـوريا فـي غيرهماــ فالهاء يربط بين هاتين الوحدتين من جهة إحساس الشـنفرى بالأمـان والاطمئنان في كليهما؛ فرفقة المرأة في " البيت" الذي حجّر فوقهما كان مطمئنـا هادئا، وهاهو باقتصاصه من قاتل والده عند " البيت" يستعيد اطمئنان ذاته ومكانتها بعد أن ظلّت رهينة صورة والده المغدور، ويشفي غليله بقتل عبد الله وعوف من بني سلامان ثأرا لنفسه أيضا عمّا ناله من ظلم وحيف في صغره عند أولئك القوم.

وهذا الترابط بين الغزل والقصاص يُبرز من جديد ثنائيّة: الرجل/المـرأة؛ حيث إنّ ربْطَ علاقة مع المرأة جلَب الأمان وقطْعُ علاقة مع رجل جلَـب أيضـا الاطمئنان. فالتماهي بالغزل مع امرأة مُماثل للتنافي بالقتل مع رجـل. إن علاقـة التواصل بين رجل وامرأة تنتج الحياة لكن علاقة التنافي بين رجل ورجل أنتجـت الموت (نقيض الحياة). إنّ في ذلك إشارة أخرى إلى رفض قيم الرجل التي تأسّس عليها مجتمع القبيلة وتوقٌ إلى قيم مخالفة لن توجد ــ حتماــ إلا عنـد مُخـالف الرجل؛ أي المرأة.

في المرتبة الثالثة عشر يحلّ اللام بانزياح قيمته:+04.68%. واللام فونيم يتميّز بطريقة نطقه المتمثّلة في التصاق اللسان باللثّة وخروج الهواء من موضـع آخر هو جانبا اللسان[1]. وهذا الثبات في موضع اللسان وخروج الهواء من موضع مختلف تعبير عن راحة الشنفرى وتنفّسه الصعداء بعدما ظلّ ثابتا علـى موقفـه، متمسّكا بحقّه ومتشبّثا بقضيّته ملتصقا بها. إن الشنفرى الآن أدى واجبه نحو أبيـه وارتاح من ضغط هذا الأمر الذي ظلّ يؤرّق روحه.

---

[1] ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس،ص:64.

ويسهم ــ مع اللام ــ في بناء هذه الدلالة فونيما النـــون والمـــيم اللـــذان يشاركانه طريقة النطق المتميّزة بانسداد المخرج الأصلي وانفراج هــذا الانســـداد عبر موضع آخر هو فيهما الأنف[2].

وآخـــر فونيمـــات هـــذه الوحـــدة هـــو الفـــاء الـــذي يحقّـــق انزياحـــا مقداره:+02.73%. ويقوم هذا الفونيم، الذي يُعتبر هاءً في الشفتين[3] لاشـــتراكه وإياه في الاحتكاك والهمس[4]، يقوم بالدلالة على الراحة والهدوء ونقلهمـــا إلـــى الخارج لبروز مخرجه الشفوي الأسناني؛ فقد انتهى الشنفرى من مرحلة الثأر لذاته مما لحقها من ضيم وحيفٍ وسط نظام القبيلة فهو يقول:

جزينا سلامان بن مفرج قرضهـــا[5]

فقد تخلّص من سلامان بن مفرج، وكان قد شفى بعض غليله ــ قبْلا ــ بعبـــد الله وعوف في ساحة المعركة، ولم يعد لديه ما يطلبه منهم فيما يتعلّق بالماضي مـــن الأيام.

وهكذا حمل الفاء رسالة هدوء وعهد أمان إلى خارج الذات كما حمل الهاء رسالة أمان عن داخلها. ويدلّ على ذلك بشكل أكثر رسوخا وعمقا أن الفاء والهاء لم يجتمعا في أية وحدة محقّقيْن انزياحا حضوريا إلا في هذه الوحـــدة الخامســـة، وهـــــــما علامة ارتياح

وهدوء في أعماق الذات ــ كعمق مخرج الهاء الحنجري[1] ــ وتجاه الآخرين ــ كبروز مخرج الفاء الشفوي الأسناني[2] ــ.

---

[2] ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص:435.

[3] ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:83.

[4] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:46.

[5] ــ ديوان الشنفرى، ص:39.

[1] ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص: 131.

[2] ــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:64.

2.الانزياح الغيــابي ودلالاته:

تتوزع صوامت هذه الوحدة حسب نسب انزياحها كما يلي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح

01	ذ	1.40	00.00	1.40-	% 100 -
02	ك	1.23	00.00	1.23-	% 100 -
03	خ	0.43	00.00	0.43-	% 100 -
04	ث	0.34	00.00	0.34-	% 100 -
05	ظ	0.15	00.00	0.15-	% 100 -
06	ر	4.59	2.02	2.57-	%55.99-
07	ش	1.34	0.65	0.69-	%51.49-
08	ع	4.28	2.63	2.17-	%50.70-
09	س	2.15	1.26	0.89-	%41.39-
10	ت	10.5	6.50	4.00-	%38.09-
11	ء	6.74	4.54	2.20-	%32.64-
12	ح	1.76	1.26	0.50-	%28.40-
13	ي	5.01	3.93	1.08-	%21.55-
14	غ	0.82	0.65	0.17-	%20.73-

ينطلق جدول الانزياحات الغيابية بفونيم الذال الذي يسجّل انزياحا غيابيا تامـــا ليقي المشهد من اهتزازه الخفيّ مقارنة باهتزاز الزاي الأكثر بروزا[1]؛ لأن الاهتـــزاز الخفيّ للذّال لا يناسب اهتزاز ذات الشاعر فخرا واعتزازا بما حقّقته حين أخذت بثأرها على الملإ وسط الحجيج.

هذا من حيث اهتزازه أما من حيث مخرجه وطريقة نطقه فإن بروز اللسان فيه بين أسنان الفكّ العلوي وأسنان الفكّ السفلي[2] غير مناسب للمشهد الشعري في وحـــدة القصاص لأن بروز اللسان نحو الخارج يوحي بتقدّم الذات مقتحمة مجال الآخرين ومتصدّرة للصدام، لكن مشهد وحدة القصاص يتمحور على بـــدء انحســـار هـــذا

---

(1) ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:81.

(2) ــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:65.

الصدام والاقتحام والجرأة على نظام القبيلة؛ لأن الشنفرى قَصَدَ هنا إلى مجـــازاة ظالمِيه وشفاء غليله منهم هم فقط دون الآخرين وهو ما حقّقه فعلا.

وهذه الدلالات التي يؤديها الذال يؤكّدها أكثر غيابُ شريكيْه في المخـــرج وطريقة النطق: "الظـــاء والثاء"[1]غيابـــا تاما بتسجيلهما نسبة انزياح مقدارهـــا: -100%؛ أي إن المخرج الأسناني لــ:"ظ،ذ،ث" غاب تماما في نصّ هذه الوحدة ولم يُستعمل أيٌّ من هذه الفونيمات الثلاثة فيه.

إذن استغنى النصّ عن الظاء والذال والثاء تماما دلالة على بـــدء انحســـار الصدام لأنه لم يعد هناك مجال للصدام والانتقام المفتوح فقد أُغلق الملفّ بشـــكل نهائي ويتمّ الآن التطلع إلى بناء نظام علاقات جديد مع المحيط.

بعد الذال المتصدّر يحلّ الكاف ثانيا بـــ: -100%. والكاف فـــونيم طبقـــي انفجاري مهموس[2]. وهو بغيابه التام يحمي المشهد الشعري لوحدة القصاص من دلالات المشقّة والنصَب لأن الفونيمات الانفجارية المهموسة تحتاج عند نطقها إلى طاقة أكبر من تلك التي تتطلّبها المجهورات[3].

كما أن طول مدّة الهتّة التي تعقب انفجاره[4] ستفسد ما يحمله المشهد من قـــوّة الشنفرى وثباته لأن القصاص قائم على قوّة الذات في أخذها حقَّهـــا بيـــدها بعـــد أن تغاضت النظم والشرائع الاجتماعية عن أخذه لها، وتلك الهتّة تدلّ علـــى الضـــعف خاصة إذا تضافرت مع دلالات الهمس الذي يعدّ أصلا صفة ضعف.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن القرب الشديد لمخرج الكاف الطبقي مـــن مخرج الجيم الشجري سيهدم جزءا من دلالات هذا الأخير لو حقّق انزياحا حضوريا لأنه انفجاري بحت وبالتالي لا يخدم الدلالة على الانفراج الحاصل على مستوى ذات الشاعر بعد كبت وضغط. كما أن همسه لا يلائم مطلقا الدلالة على حركة الحجيج المصوّت الذي يضجّ بالدعاء والأحاديث.

---

[1] ـــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:85.

[2] ـــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:123.

[3] ـــ منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، د.قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبيـــة، ط1، 2000، ص:49.

[4] ـــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص: 145.

ويدور في فلك الكاف فونيم انفجــاري مهمــوس آخــر هــو التــاء اللثــوي الأسناني[1]الذي يحلّ عاشرا بنسبة: -38.09% حاملا ذات الدلالات مــن ضــعف وتعب ومشقّة ممّا يجعل غيابه مبرّرا ومؤسَّسا على وقاية المشهد الشعري منها.

وبتتبع مسار الكاف والتاء خلال وحدات التائية يُلحظ أنهما يسجّلان ترافقا في الانزياح الغيابي في وحدتين فقط هما:الغزو والقصاص مما يربط ــ مجدّدا ــ بين دلالاتهما العامة القائمة على القوّة والثأر، وغياب الكاف والتاء الأقرب إلــى الدلالة على الضعف وبذل الجهد في غير موضعه لأنهما يحمــلان صــفة قــوّة: "الانفجار" مُتوَّجةً بهتّة مهموسة.

ويُلحظ كذلك أن الضلعين الآخرين للمثلّث اللثوي الأسناني وهمــا: الطــاء والدال قد حقّقا في هذه الوحدة انزياحا حضوريا، ويبدو أن غياب التاء متمحــور حول اجتماع الانفجار والهمس فيه؛ إذ الطاء والدال انفجاريان مجهوران[2]. كمــا أن التاء يتبعه نَفَس[3] مثل الذي يتبع انفجار الكاف[4] ممّا أدناه من الكاف أكثر من شريكيْه في المخرج؛ أي الطاء والدال.

بعد الكاف يحلّ فونيم الخاء ثالثا بانزياح غيــابي تام: - 100% مُبعِــــدا بذلك غنى مجراه بالرطوبــات[5]عن نصّ هذه الوحدة لأنها غير مناسبة للمشهــد الشعري القــائم على القتل وشفــاء الغليــل، كمــا أن همس الخاء واحتكاكــه[6]

وتردّده[1] صفات لا تتسّق ودلالات وحدة القصاص هذه.

---

(1) ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسّان، ص:123.

(2) ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص:434.

(3) ــ الأصوات اللغوية ــ رؤية عضوية ونطقية وفيزيائيةــ، د.سمير شريف استيتية، ص:134.

(4) ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:145.

(5) ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:73.

(6) ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:88.

(1) ــ أئمة النحاة، د.أحمد محمود غالي، ص:73.

ويقوم الغين نظيرُ الخاء المجهور[2] بذات الدور بتسجيله انزياحـــا غيابيـــا نسبته: -20.37%. فهو باشتراكه معه في الاحتكاك والتردّد يقي المشهد الشـــعري ملامح الضعف التي توحي بها هاتان الصـــفتان؛ فمـــا كـــان الشـــنفرى مســـالما كالاحتكاك ولا مضطربا خائفا متردّدا كتردّد اللهاة على مؤخّر اللسان[3]، بل كـــان قويّا حاسما مُحدّدا هدفَهُ إلى درجة الفتك أخذا بثأره.

ويبدو أن جهر الغين قد خوّله بعض الدلالة على القوّة ،لأن الجهر صـــفة قوّة، مُدنيا إيّاه من الفضاء الدلالي لوحدة القصاص، وهو ما حدا به إلـــى تســـجيل انزياح جزئي مقابل الانزياح التام للخاء. ومن خلال مسار هذين الفـــونيمين فـــي وحدات التائيّة يُلاحظ أنهما ترافقا غيابا خلال وحدة أخرى هي: البين؛ حيث سجّلا فيها انزياحا غيابيا تاما: -100% لما فيها من دلالات القوّة فـــي اتخـــاذ القـــرار والحسم في تنفيذه حين قرّرت أم عمرو الرحيل دونما استشـــارة أو إعـــلام أحـــد متحدّية نظام الأعراف ونفّذت ذلك بسرعة حتّى إنها كما عبّر الشنفرى:

وقـــد سبقتنـــا أم عمرو بأمرهـــا[4]

وهو عيْنُ ما يقوم به الشاعر في هذه الوحدة حين يقرّر أخذ ثأره من قاتـــل أبيـــه وهو محرم وسط الحجيج منتهكا عرف العرب، وينفّذ قراره ذاك بسرعة حاسمة. وهكذا تنعقد صلة جديدة بين وحدات النصّ التي تبدو للوهلة الأولى متباعدة؛ إنهـــا صلة دلالية تكشف عنها وتُجْلِيها الصلات الصوتية.

إن هذا التشاكل بين وحدتي البين والقصاص في دور المرأة ودور الشنفرى يعيد مرّة أخرى إلى القول بأن المرأة في وحدة البين علامـــة علـــى الصـــعلوك المهمّش الذي يأخذ حقّه بيده من مجتمع القبيلة الذي يصوغ فيه الرجل سلّم القـــيم ويسنّ نظام الأعراف والتقاليد.

في الرتبة السادسة يجيء الراء بانزياح غيابي قدره: -55.99% مســـجّلا أعلى نسبة انزياح غيابي له في كلّ التائيّة. ويرتكز تغييب الراء على تغييب سمته

---

[2] ــ علم اللغة ــ مقدمة للقارئ العربي ــ، د.محمود السعران، ص:177.

[3] ــ أئمة النحاة، د.أحمد محمود غالي، ص:73.

[4] ــ ديوان الشنفرى، ص:35

المميّزة: التكرار[1]؛ لأن الشاعر هنا ينفّذ ما يريد في مرّة واحدة موفّقــة بســرعة وحزم دونما تردّد أو تكرار.

ويؤكّد ذلك تناظر وحدتي الغزو والقصاص في نسبة انزياح الــراء؛ فقــد حقّق في الغزو أعلى نسبة حضوريّة له بــ: +56.64% وهنا في القصاص سجّل أعلى نسبة انزياح غيابي له بــ:-55.99%.

ففي وحدة الغزو كان الشاعر يتحدّث عن مسعاه المتكرّر وكفاحه الــدؤوب المستمر لتحقيق أهدافه مستخدما ــ إضافة إلى تكرار الراء ــ وسائل لغوية أخرى مناسبة:

- الفعل المضارع: أُمشّي،أصادف، يقربّني.
- صيغة المبالغة: أمشّي التي كرّرها مرّتين للدلالة على طول ومعاودة المسعى.

أما في وحدة القصاص فالمشهد الشعري لا يحوي تكرارا للحدث أو معاودة ومن أجل ذلك استخدم الشاعر ــ إضافة إلى تغييب الراء ــ وسائل لغوية أخرى مناسبة أيضا :

- الفعل الماضي: قتلنا، جزينا، هُنّئ، أصبحت، شفينا، استهلّت، قدّمَتْ، أزلّــتْ.

فالفعل الماضي يدلّ على حدث تمّ ومضى بينما المضارع لما يحدث الآن وخلال مقبل الزمن. وفي استعمال الماضي دلالة على الحسم وعدم التكرار ممــا يلائــم غياب الراء في هذه الوحدة.

ويبدو أنّ تغييب التكرار ينسحب أيضــا علــى فــونيمي العــين والحــاء الحلقيين[2] اللذان يسجّلان انزياحا غيابيا نسبته:-50.70% و:-28.40% علــى الترتيب؛ وذلك لأنهما يتّصفان بالتردّد نتيجة تردّد لسان المزمار في الحلق[3]. وهو أيضا وجه من أوجه غياب الغين والخاء أعلاه، لتسجّل بذلك زمــرة الفونيمــات التردّدية: "الراء،الخاء، الغين،الحاء، العين" انزياحا غيابيا جماعيا في هذه الوحــدة

---

[1] ــ علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص:69.

[2] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:76.

[3] ــ أئمة النحاة، د.أحمد محمود غالي، ص:73.

لأن مشهدها الشعريّ المبنيّ على الحسم والسـرعة لا يتحمّـل دلالات التكـرار والتردّد.

بعد الـراء السادس يأتي الشين سابعـا مسجّلا انزياحا غيابـيا مقـداره: -51.49%.والشين شريك الجيم ــ متصدّر جدول الحضورــ مخرجا[1]، وبـذلك يتأسّس غيابه على وقاية المشهد من أن يؤدّي هذا الفونيم دورا مناقضـا لشـريكه الجيم ويهدم ما يبني هذا الأخير من دلالات.

فالشين مهموس[2] وهو ما لا يناسب دلالات الضجيج والحركة في وحـدة القصاص، كما أن نطقه الاحتكاكي[3] لا يخدم دلالات تركُّب الجيم علـى عبـور الذات مرحلة الحقد والغيظ إلى مرحلة انفتاح نسبيّ. وتبدو سمة التفشّي المميّـزة للشين[4] غير ملائمة هي الأخرى لهذه الوحدة لأن الشنفرى ينفذّ هنا عملا واحـدا بعينه متعلقا بشخصه هو لا بباقي الصعاليك لذلك كان التفشّي الدالّ علـى السـعة والاشتراك مع الغير عاملا غير ذي فائدة لدلالات هذه الوحدة.

في المنزلة التاسعة يحلّ السين بنسبة:-41.39%.وهو هنا يخالف شريكيه في المخرج الأسناني:" الزاي والصاد"[5] اللذان حقّقا انزياحا حضوريا معتبرا جدا. والظاهر أن غياب السين يستند إلى ما يحمله من إشارات خاطئة إلى الخارج ــ أي المحيط ــ من خلال مخرجه الأسناني البارز، فصفات الضعف التي تتجمّـع فيه: "الاحتكاك والهمس والانفتاح"[6] سوف توحي لمحيط الشنفرى بدرجـة مـن الليونة والمهادنة أكبر من تلك التي يرغب هو في تبليغها إليهم؛ لأن الشنفرى لم يأخذ حقّه بسهولة ويسر عبر منظومة الأعراف القبليّة بل عانى وكافح كثيرا حتى افتكّ حقّه بيده، فهو وإن كان قد شفى غليله ولم يعد لديه ما يجعله حاقـدا علـى المجتمع إلا أنه لا يزال معارضا للنظام الظالم والأعراف المُهمِّشة للفـرد الحـرّ

---

[1] ــ همع الهوامع، السيوطي، جــ:6، ص:288.

[2] ــ المقتضب، المبرّد، جــ:1، ص:195.

[3] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:124.

[4] ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جــ:1، ص:163.

[5] ــ اللغة وعلم النفس، د. موفق الحمداني، ص:95.

[6] ــ مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، ص:128.

والأفكار الجديدة في العدالة والعلاقات الاجتماعية، فالشـــنفرى يريـــد أن يقيّمـــه المجتمع ويصنّفه على أساس قدرته على الإبداع والخلق لأنهما أساس الحريّة[1].

وذات ما قيل عن غياب السين وحضـــور الضـــلعين الآخـــرين للمثلّـــث الصفيريّ ينسحب على مواليه التاء؛ لأنه هو أيضا مَجْمع صفات الضعف في مثلّثه اللّثويّ الأسناني:"ط،د،ت"، فهو مهموس منفتح عكس الطـــاء المجهـــور المطبـــق والدال المجهور[2].

ويبدو أن صفة الهمس يتمّ تغييبها بشكل بارز خلال هذه الوحدة، فـــ:30% فقط من الفونيمات المهموسة تحقّق انزياحا حضوريا بينما :70% منهـــا تســـجّل انزياحا غيابيا. وفي ذلك دلالة على تفضيل نصّ وحدة القصـــاص للجهـــر لأنـــه الأنسب لضجيج الحجيج والقتل العلني على الملإ والمجاهرة بذلك، كمـــا أنـــه أدلّ على قوّة الشخصيّة وصلابتها لأنه صفة قوّة[3].

بعد التاء العاشر يحلّ الهمزة حادي عشر بنســـبة: 32.64-%. والهمـــزة يحيل بعمق مخرجه الحنجريّ[4] إلى أعماق الذات ليرسّخ بغيابـــه دلالات نظيـــره الاحتكاكي المهموس: "الهاء"؛ فشدّة النطق بالهمزة[5] وانفجاره وجهره[6] لا تلائـــم الوضعيّة الجديدة لذات الشنفرى التي تخلّصت من أعبائها وتحرّرت من أحقادهـــا المشروعة وتطهّرت، ولا تناسب ذاته الهادئة المطمئنة بعد أن وفّت نذرها وحقّقت ما كانت تطمح إليه وشفت غليلها.

---

(1) ــ يعدّ تقييم الفرد على أساس قدرته على الخلق والإبداع في محيطه الاجتماعي أحد المفاهيم الرئيســـة للحريّة. (انظر: مشكلة الحريّة، د.فؤاد زكريا، مكتبة مصر، القاهرة، ط3، ص:22).

(2) ــ الكتاب، سيبويه، جـــ:4، ص: 434، 436.

(3) ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جـــ:1، ص:160-161.

(4) ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:104

(5) ــ الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص:90.

(6) ــ الكتاب، سيبويه، جـــ:4، ص: 434.

أمّا الفونيم الموالي للهمزة فهو اليــاء الــذي يســجّل انزياحــا غيابيــــا مقداره:-21.55% خلافا لقرينه الانتقالي الواو[1]، ولعلّ الذي يحرمه من أداء دور الواو هو عدم بروز الشفتين فيه كما الواو، وكذلك حدّته. لأن حدّته التــي تــوحي بتضافرها مع مخرجه الشجري[2] العميق ــ مقارنة بالشفتين في الواو[3]ــ بحــدّة داخل الذات لا تتناسب مع المشهد الشعري في وحدة القصاص؛ لأن الــذات هنــا متصالحة مع نفسها وتعرف ما تريد وتعي ما تفعل، كما أن حدّتها ــ أي الذات ــ موجّهة في هذه الوحدة نحو الخارج لا الداخل.

من خلال تناول دور الفونيمات الحضورية والغيابية فــي بنــاء المشــهد الشعري لوحدة القصاص هذه يُسجَّل ــ مجدّدا ــ إسهام جميع الفونيمات ،كلّ على حدة، في رسم ملامح الدلالات المتعدّدة في هذه الوحدة مــن خــلال المخــرج أو طريقة النطق أو الصفات، وأيضا من خلال تقابلها مع فونيمات أخرى. كما يلاحظ استمرار الأنساق التي لوحظت سابقا: "الشفوي،الأسناني، اللثوي الأسناني" في أداء دلالات متماسكة متكاملة داخل وحدة القصاص وربطها إياها بالوحــدات الســابقة عليها في بنية متكاملة تكشف علامات ودلالات تُعمّق قراءة النص وتثري تلقّيه.

كما يواصل النسق الكمّي للفونيمات في بثّ دلالاته؛ فتســاوي الصــوامت الحضورية والغيابية عددا ــ14 لكلّ منهما ــ يرسّخ من جديد دلالة توازن الذات وقوّتها وإدارتها لمسارها ووعيها بنفسها ومحيطها إلى درجة عالية من اليقين.

[1] ــ الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص:43.

[2] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:92.

[3] ــ علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، ص:53.

ب.الصوائت ودلالاتــها:

بعد أن تمّ خلال الصفحات السابقة تبيّن الدرو الدلالي للفونيمات الصـــامتة يأتي الآن المجال لاستبانة دور الفونيمات الصائتة في بناء المشهد الشعري لوحدة القصاص.

1.الانزياح الحضوري ودلالاته:

في هذه الوحدة الخامسة من نصّ تائيّة الشنفرى تحقّق صوائت أربعة انزياحا حضوريا كما في الجدول الآتي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	الياء	37.34	43.39	+06.05	+ 16.20 %
02	الواو	07.25	08.12	+00.87	+ 12.00 %
03	الفتحة	63.70	67.41	+03.71	+ 05.82 %
04	الكسرة	21.36	21.55	+00.19	+ 00.89 %

يحقّق اليـــاء الانزيـــاح الحضـــوري الأعلـــى في هذه الوحـــدة بنسبـــة: + 16.20 %. والياء صائت طويل أمامي مغلق[1] شديد انفراج الشـــفتين مقارنـــة بالصوائت الأخرى[2]. وهذا الطول والانفراج الشديد للشفتين دلالة علـــى الســـعة الشديدة في المكان والشخوص المشاركين في المشهد الشعري لوحدة القصـــاص؛ فـــ:"مِنى" فضاء واسع ممتدّ وساحة القتال ــ التي عبّر عنها بـــ:"المعدى"ــ موقع فسيح مترامي الأطراف أيضا، أما من حيث الشخوص المشاركين في المشهد فإن: "الحجيج" و:"سلامان بن مفرج" عديدٌ من الناس كثير، إضافة إلى عبد الله وعـــوف اللذين قتلهما الشنفرى في إحدى معاركه فشفى بهما بعض غليله ليُتمّ شفاءه فيمـــا بعد بقصاصه من حرام بن جابر.

---

(1) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:74.

(2) ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:131.

ولا تتوقف السّعة على المكان والشخوص فقط بل تمتدّ أيضا إلى الزمـــان؛ حيث إن الشاعر يتذكّر مراحل هامة من حياته منذ طفولته:" وهنئ بي قــوم" أي حين أخذه بنو سلامان فدية وهو صغير، ثمّ شبابه فيهم أسيرا ليجزيهم في طــور رجولته عمّا سلف منهم في حقّه.

وتقوم سمة الأمامية بالدلالة على الجرأة الشديدة التي يتّسم بهـا الشــنفرى حين انتهاكه الأعراف المقدّسة عند العرب بقتله رجلا محرما وسط الحجيج. أمـا سمة الانغلاق فتوحي بما يتّصف به الشاعر من حسم وحزم خلال هــذه الوحــدة حيث لا مجال للتساهل أو الانفتاح بل المقام مقام شدّة وقسوة لأنه في أوج الانتقام لذاته من المجتمع الظالم وقيمه المميّزة بين أفراده على أسس غير معقولة.

ويسند الياء في دلالاته تلك نظيره القصير: الكسرة[1]. لكنّه تخلّــف عنــه محقّقا المرتبة الأخيرة بـــ: + 00.89 % لأنه لا يحمل سمة :[+ طويل]؛ إذ طــول الياء إمعانٌ في الأمامية والانغلاق وفي الانفراج الشديد للشفتين وبالتالي ترســيخٌ وصَدْعٌ بدلالات هذه السمات الثلاث الأخيرة، وهو ما لا يقوى الكسرة على أدائه. إضافة إلى أن قصر الكسرة لا يسهم في الإيحاء بسعة المكان والزمـــان وتعــدّد الشخوص في المشهد الشعري لوحدة القصاص.

بعد الياء يحلّ الواو ثانيا بانزياح مقداره: +12% محيلا من خـــلال تقــدّم الشفتين فيه نحو الأمام بشكل بارز[2] إلى الخارج؛ خارج الذات، وموحيــا عبــر انغلاقه[3] واستدارته[4] بمقدار الحسم والحزم اللذين يتّصف بهما الشنفرى في أثناء هذه الوحدة. وبتضافر هذه السمات مع طوله[5] تكتسب دلالتها الأساس ألا وهـــي شدّة الحسم والحزم والاستمرار فيهما رغم انتهاكه لأعراف مقدّسة لدى الآخرين.

---

(1) ـــ سرّ صناعة الإعراب، ابن جنّي، جـــ:1، ص:28.

(2) ـــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:114.

(3) ـــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:75.

(4) ـــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.

(5) ـــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:75.

في المرتبة الثالثة يحلّ الفتحة بانزياحه المقدّر بـــ: + 05.82 % حاملا من خلال أماميته وانفتاحه[1] دلالات السعة في المكان والزمـــان والشـــخوص. لكـــنّ قصره مقابل طول الياء والواو[2] يجعل دلالته على التقدّم والاقتحام والسعة الشديدة غير مطلقة بل مقيّدة لأن الشنفرى يقصد إلى هدف محدّد وشخص من بـــين كـــلّ أولئك الموجودين؛ فهو لا يوجّه قوّته تجاه الآخرين جميعا معا بل صوب حرام بن جابر فقط.

وصائت الفتحة يحقّق انزياحا حضوريا في وحـــدتين فقـــط همـــا: البـــين والقصاص، فهو يربط بذلك بين الدلالات العامة لهاتين الوحـــدتين علـــى الســـعة والتقدّم لما فيهما من جرأة على الأعراف والعادات؛ ففي البين ترحل المـــرأة دون إعلام أحد وفي القصاص يقتل الشنفرى رجلا محرما، لكنّ حضور الفتحـــة فـــي وحدة البين كان أكثف لتضافره مع الألف(= الفتحة الطويل) لأن مسار المرأة كان مفتوحا ورحيلها موجّها ضدّ الجميع أما الشنفرى في وحدة القصاص فمساره محدّد بدقّة وجهده موجّه ضدّ شخص واحد.

وهذا الترابط بين الوحدتين يعيد مجددا إلى ثنائية: الرجل/ المرأة وإلـــى أن المرأة معادل موضوعي للصعلوك لاشتراكهما في الوضعية الهامشية في مجتمـــع القبيلة.

---

[1] ـــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:100.

[2] ـــ سرّ صناعة الإعراب، ابن جنّي، جـــ:1، ص:28.

2.الانزياح الغيــابي ودلالاته:

في هذه الوحدة يسجّل صائتان فقط انزياحا غيابيا هما:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	الضمّة	15.01	11.03	- 3.98	- 26.51 %
02	الألف	55.78	48.48	-7.30	- 13.08 %

يفتتح جدول الانزياحات الغيابية فونيمُ الضمّة بنسبة: - 26.51 %. ويبــدو تقابله مع الواو ضمن ثنائية: [+طويل/-طويل][1] محور غيابه في هــذه الوحــدة الخامسة من نص التائية؛ لأن قصره يحرمه من القيام بالدلالة على القدر الكــافي من الحزم والحسم تجاه الخارج، فبروز الشفتين واستدارتهما[2] وانغــلاق الفــم[3] تظلّ رهينة قصره.

كما أن غيابه يقلّل من تركّز سمة الخلفية[4] التي يشترك فيها مع الواو كي لا تتكثّف الدلالة على عدم الصدام والمواجهة إلى القدر الذي قد يوحي بالضــعف والسلبية والانفعالية.

ومثلما ربط الفتحة وحدة القصاص بوحدة البين يقوم الضمّة أيضا بــالربط بينهما لأنهما الوحدتان الوحيدتان اللتان يسجّل فيهما انزياحا غيابيا فيُبــرز بــذلك تشاكلا صوتيا بينهما يكشف التشاكل الدلالي لما تشتركان فيه من شــدّة وحــزم وصرامة لا يقوى صائت الضمّة على أدائها لأنه:[- طويل].

---

[1] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:134.

[2] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم،114.

[3] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:101.

[4] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص: 75.

وثاني الصوائت في جدول الانزياحات الغيابية هو الألف الذي يسجّل: - 13.08 %، وهي أعلى نسبة انزياح غيابي له في كلّ وحدات التائيّة كما يبرز الجدول التالي:

الوحدة	البين	الغزل	الغزو	المدح	القصاص	اليقين
النسبة	+20.17%	+11.578%	-6.72%	+12.71%	-13.08%	- 2.59%

ويتأسّس غيابه على حماية المشهد الشعري من الانفتاح الذي يميّزه عن الواو والياء[1] لأنه سيدلّ على شدّة السعة في المكان والزمان والشخوص لأن المشهد الشعري لوحدة القصاص يحدّد المكان على سعته:" منى" والزمان على امتداده بتقابل لحظة الأسر كفدية عند الطفولة بلحظة التحرّر عند القصاص من قاتل أبيه، كما يختصر المشهدُ الشخوصَ ــ على كثرتهم ــ في نقطة مركزية واحدة هي شخص حرام بن جابر. ولأن الانفتاح كان ذا حدود على سعته وامتداده وتنوّعه فإن نظير الألف القصير:" الفتحة"[2] هو الذي حقّق انزياحا حضوريا في هذه الوحدة لأنه الأجدر ــ بقصره ــ بالدلالة على محدودية الانفتاح والسعة.

---

(1) ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص: 436.

(2) ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:134.

ثانيا.الصوت والدلالة في وحدة اليــقين:

بلغ الشنفرى ذروة القوّة الذاتية حين أخذ في وحدة القصاص السابقة ثــأره وثأر والده، ولم يعد لديه ما يطلبه من محيطه فدخل مرحلة من اليقين بذاته و بنى لها عالما خاصّا وفلسفة شخصيّة فيقول:

إذا مــا أتتني ميتتي لم أُبــالــهــا
ولم تُذْرِ خالاتي الدموع وعمّــتي
ولو لم أَرِمْ في أهل بيْتيَ قــاعــدا
إذن جاءني بين العمودين حُمّــتي
ألا لا تعُدنـــي إن تشكّيْــتُ خُلّتــي
شفاني بأعلى ذي البُرَيْقيْنِ عَدوتي
وإنّي لحُلــوٌ إن أُريدَتْ حــلاوتي
ومُرٌّ إذا نفْسُ العــزوف استمرّتِ
أبيٌّ لمــا آبي سريــع مبــاءتــي
إلـــى كُلّ نفسٍ تنتحي في مسرّتـــي[1]

إذن هاهو الشاعر بعد أنهى علاقة الصراع والصدام التي كانــت تربطــه بمجتمعه يندفع نحو حياة جديدة قوامها الابتعاد ــ ما أمكن ــ عن الآخرين وعــدم المبادرة إلى مدّ أية جسور بينه وبينهم.

---

[1] ــ ديوان الشنفرى، ص:39-40.

فهو ــ عكسهم ــ لا يبالي بالموت لأنه لا يخشاه، كما أنـــه لا يخشـــى أن يجزع أقاربه ويبكوا عليه لأنه ينتمي إلى نظام آخر مـــن العلاقـــات هـــو نظـــام الصعلكة. وهو كذلك لا يخاف المرض ولا يرجو من أحد أن يزوره إذا ما اعتلّت صحّته لأنّ عدْوَهُ يشفيه.

ويمضي الشنفرى في تكريس قيمه المختلفة عن قيم مجتمع القبيلة وأفـــراده حين يعزف عن التواصل والآخرين رغم قوّته التي ســـتجعله مهيـــب الجانـــب، مطلوب الودّ ، ولو ظلَمَ وبغى. إنه لا يبادر بالسعي إليهم، ولكن لا يـــرفض مـــن تقرّب منه متعاملا بردّ الفعل ــ لا الفعل ــ فمن قدّم مثقال ذرّة خيرا ناله خيـــر، ومن قدّم مثقال ذرّة شرا ناله السوء والأذى.

إنه اليقين يملأ الذات ويغمرها؛ يقين بِقَدَرِها ومآلهـــا، ويقين بقدرتها علـــى تجاوز ما قد ينالها من نقص أو عجز، كما هو يقين بالقدرة على العيش بعيدا عن الآخرين ودون الاعتماد عليهم ولو في بعض الشؤون. إنه انتقال من: "الخـــروج على المجتمع" إلى: "الخروج عن المجتمع".

أ.الصـوامـت ودلالاتــها:

1.الانزياح الحضوري ودلالاته:

تتوزع صوامت هذه الوحدة الأخيرة من التائيّة حسب نسب انزياحها كمـــا يلي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	خ	0.43	01.11	0.68+	%158.13+
02	ذ	01.4	02.74	1.34+	%95.71+
03	ء	06.74	09.66	2.92+	%43.32+
04	ك	01.23	01.60	0.37+	%30.08+
05	ر	04.95	05.85	1.26+	%27.45+
06	س	02.15	02.69	0.54+	%25.11+
07	ف	02.56	03.17	0.61+	%23.82+
08	ح	01.76	02.09	033+	%18.75+
09	ت	10.50	12.04	1.54+	%14.66+
10	د	03.39	03.77	0.38+	%11.20+
11	ل	10.67	11.83	1.16+	%10.87+
12	ن	10.49	11.10	0.61+	%05.81+
13	م	08.97	09.37	0.40+	%04.45+

14	ع	04.28	04.31	+0.03	+00.70%

يَفتتح الخاءُ جدول الانزياحات الحضورية بنسـبة:+ 158.13 % محقّقـا أعلى انزياح حضوريّ له في كلّ وحدات التائيّة. والخاء فونيم طبقـي[1] يُحيـل بعمق مخرجه إلى أعماق الشاعر وطباعه وخصائص شخصيّته. كما أنّـه يتميّـز بوفرة الرطوبات في مجراه[2] مما يناسب الدلالة على الرواء والهدوء واليقين التي تملأ الشاعر خصوصا بتضافرها مع

همسه واحتكاكه[1] الموحيين بالهدوء، مقابلة بالجهر والانفجـار المشـيريْن إلـى دلالات الحركيّة والصلابة. إن الشنفرى في هذه الوحدة رصين ثابت أمام المـوت غير مبالٍ متى اقتحمه لأنه لا يجزع منه وليس هناك من يبكي عليه لأنه لا يندرج ضمن شبكة روابط اجتماعية قبليّة قد رفضها؛ بل هو فرد من مجتمع الصـعاليك. ومن أجل ذلك لم يبالِ أيضا بأن يُزار في علّته لأنّ عَدْوَهُ هو دواؤه وشفاؤه.

ومن خلال تتبّع مسار هذا الفونيم خلال وحدات التائيّة الستّ يُلحظ تحقيقه انزياحا حضوريا في وحدات ثلاث:

الوحدة	الغزو	المدح	اليقين
النسبة	+44.18%	+39.53%	+158.13%

والرابط بين هذه الوحدات هو الانتصار لقيم الصعلكة وروابطها؛ ففي وحدة الغزو تجد الذات نفسها ضمن جماعتها، وفي وحدة المدح ثناء على رمز لقيم الصـعلكة بطولة وفداءً وقيادة وحنوّا على الأتباع. أما في هذه الوحدة السادسة فيقـين سـامٍ بتلك الروابط يُعبَّر عنه بطريقة غير مباشرة؛ حيث ينبذ الشنفرى روابط القرابـة القبلية: " النسب" في قوله:

ولم تُذر الـدموع خـالاتي وعمّـتـي[2]

[1] ــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:78.

[2] ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:73.

[1] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:126.

[2] ــ ديوان الشنفرى، ص:39.

لأن هؤلاء الأقارب ليسوا ضمن نظام الصعلكة. وهو لا يريد أن يعوده أحد في مرضه لأنه بعدوه وغزوه يشفى من ذلك، مشيرا إلى وحدته وانفراده وانقطاعه عن نظام العلاقات الاجتماعية المعروف.

ويعضدُ الخاءَ في دلالاته المرتبطة بعمق المخرج والهمس والاحتكاك فونيم الحاء الحلقي الاحتكاكي المهموس[3] الذي يحلّ ثامنا محقّقا انزياحا حضوريا مقداره:+18.75%.

بعد الخاء المتصدّر يحلّ الذال ثانيا بانزياح قدره: +95.71%. وعلى عكس الخاء فإن بروز المخرج الأسناني للذال[1] يحيل إلى خارج الذات؛ أي محيط الشاعر. ومن خلال صفتي الجهر والاحتكاك[2] اللتان فيه يقوم هذا الفونيم بتوجيه رسالة ذات وجهين: "صلب وليّن" عن ذات الشنفرى؛ لأن الجهر صفة قوّة والاحتكاك صفة ضعف[3]، فمن أراد المهادنة والمسالمة ــ الاحتكاك ــ فله ذلك، ومن طلب الصلابة والقوّة فله ذلك أيضا:

وإني لحلوٌ إن أريدت حلاوتي

ومرٌّ إذا نفسُ العزوف استمرّتِ[4]

ويقوم اهتزاز الذال الخفيّ[5] بالدلالة على فخر الذات بقيمها واستقلاليتها وقوّتها لأنها تحوّلت من ذاتٍ سلبية إلى ذات بارزة فعّالة، من ذاتٍ تعيش على مشروع ردّ فعلٍ إلى ذاتٍ تعيش مستغنية عن الآخرين. وهو تحوّلُ مكافحٍ عملَ واجتهدَ وضحّى للوصول إلى هذه المنزلة لأنه واجه المجتمع وعوائقه وأخذ لنفسه

---

[3] ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:101.

[1] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:55.

[2] ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:127.

[3] ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جـ:1، ص:160-161.

[4] ــ ديوان الشنفرى، ص:40.

[5] ــ انظر: أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:81.

مكانة بارزة كوقوع اللسان الليّن بارزا بين الأسنان الصلبة في الفكّين العلوي والسفلي عند النطق بالذال[6].

وهذا الاهتزاز جامع بين الذال والخاء لأن في هذا الأخير أيضا اهتزاز يدلّ على الفخر، وهو اهتزاز يتمّ باهتزاز اللهاة طارقةً مؤخّر اللسان[7].

ويربط الذال بين وحدة اليقين ووحدة سابقة هي: الغزل؛ لأنهما الوحدتان النصيّتان الوحيدتان اللتان حقّق فيهما انزياحا حضوريا. ويكمن وجه هذه العلاقة بينهما في اكتفاء الذات بمحيطها الخاص وسعادتها الداخلية منقطعةً عن محيطها الاجتماعي غير مبالية به؛ ففي الغزل حُجّر البيت فوق الشاعر وصاحبته ووجد سعادته وقرّة عينه مع تلك المرأة، وهاهو هنا في وحدة اليقين يجد سعادته مع قيم الصعلكة.

وهذا الربط بين الوحدتين يَبعثُ علامة المرأة من جديد؛ ففي الغزل كانت المرأة مصدر السعادة والفرح وهاهو هنا في وحدة اليقين يُبعدُها وينأى بها عن البكاء:

ولم تذر الدموع خالاتي وعمّتي[1]

وكأنما يسعى إلى تخصيص المرأة بالبعد عن الحزن والبكاء لأنها رمز مضادّ للرجل صانع قيم القبيلة الظالمة.

وقريبا من دور الذال يقع دور الكاف الرابع بنسبة: +30.08%؛ لأنه هو أيضا يحمل صفة قوّة إلى جانب صفة ضعف: الانفجار والهمس[2]. فيدلّ بتضافر ذلك مع عمق مخرجه الطبقي[3] ــ مقارنة بالمخرج الأسناني للذال ــ على قوّة هذه الذات وقدرتها على التعامل مع الجميع بحسب ما يريدون؛ فمن أراد خيرا فلها قدرة الخير ومن أراد سوءا فهي تمتلك قوّة الإساءة والمعاملة بالمثل.

---

(6) ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ ، د.كمال محمد بشر، ص:119.

(7) ــ أئمة النحاة، د.محمد محمود غالي، ص:72

(1) ــ ديوان الشنفرى، ص:39.

(2) ــ الأصوات اللغويّة، د.إبراهيم أنيس، ص:83.

(3) ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:78.

إن الشنفرى ،بهذا التوصيف، يضع نفسه على مسافة واحدة من الجميع؛ أي من مجتمع القبيلة، وذلك بعد أن شفى غليله وأخذ حقّه لأنه لم يعد له مطلب كشخص فردٍ. كما يضع نفسه بعيدا عنهم جميعا منفصلا ولا يهتمّ إن تواصلوا معه أو لم يتواصلوا. ويفتخر أيضا بقدرته على معاملة كلٍّ بما يستحقّ، بعد أن كان يضعهم من قبل في صفّ الأعداء فهاجمهم وغزاهم دونما تفرقة بين أولئك الذين لا يُضمرون له شرّا وأولئك الذين يتربّصون به.

بعد الذال يأتي الهمزة ثالثا بانزياح قيمته: +43.32 % ليحمل بحنجريّته[1] وجهره وانفجاره[2] دلالات قوّة ذات الشنفرى وشجاعتها في مواجهة مصيرها موتا كان أو مرضا أو نبذا من المجتمع؛ لأن هذه الذات هي مصدر نفسها كما أن الحنجرة مصدر الصوت[3]. وهي ذاتٌ مكتفية بنفسها لا تحتاج إلى غيرها بشكل عميق وأساس تماما كما في وحدة البين حيث المرأة ذات يقين قويّ فكانت مصدر القرار ونفّذته دون الالتفات إلى أحد ودونما أدنى خوف من قيم القبيلة، فقد كانت مكتفية بذاتها كالشنفرى في هذه الوحدة؛ ولذلك حقّق الهمزة انزياحاته الحضورية الأعلى في وحدتي البين واليقين كما يُبرز الجدول أدناه:

الوحدة	البين	المدح	اليقين
النسبة	%17.21+	%01.18+	%43.32+

في المرتبة الخامسة يحلّ فونيم الراء بانزياح مقداره:+27.45%. ويتمّ نطق الراء بأن يطرق طرف اللسان اللثّة مرّات متتالية سريعة جدّا فيسدّ مجرى

(1) ـــ علم الأصوات العام ، بسام بركة ، ص:76.

(2) ـــ الكتاب، سيبويه، جـ:4، ص:434.

(3) ـــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:47.

الهواء ثم يفتحه بالتناوب[4]، وهذه الطريقة في النطق تتقاطع وطريقة الشنفرى في التعامل مع محيطه؛ إذ يتعامل بقوّة ــ حبس الهواء ــ مع من أراد القوّة، وبيسر وسهولة ــ فتح مجرى الهواء ــ مع من ينشد الخير.

وهذا التعامل عاجل غير آجل، سريع وفوريّ؛ لأن الشنفرى قدّ أجّل من قبلُ الأخذَ بثأره لكنّه الآن يرتكز على مبدأ المعاملة بالمثل دون أيّ تأخير أو تأجيل تماما كسرعة اللسان في سدّ المجرى و فتحه عند نطق الراء[5]، وهو عينُ ما عبّر عنه بقوله:

أبيٌّ لما آبــي سريعٌ مباءتي

إلى كلّ نفسٍ تنتحي في مسرّتــي[6]

ويقوم مسار الراء خلال الوحدات السابقة بكشف دلالات هذا الفونيم، فقد حقّق الراء انزياحا حضوريا في الوحدات التالية:

الوحدة	الغزو	المدح	القصاص
النسبة	+56.64%	+04.79%	+27.45%

وهي الوحدات التي كانت الذات تمتلك فيها السيطرة على محيطها أتباعا وأعداءً؛ ففي وحدة الغزو كان الشنفرى قائد الصعاليك في غزوهم، وفي المدح كان تأبّط شرّا قائدا حكيما ومقاتلا شرسا، وفي هذه الوحدة يمتلك الشاعر موقعا وسطا يتعامل منه مع الآخرين.

وقد حقّق الراء ــ كما يُظهر الجدول أعلاه ــ انزياحه الأعلى في وحدة الغزو حين كان الشنفرى يوجّه قوّته ــ من خلال ضرب اللسان اللثّةَ ــ إلى كلّ مخالفيه. أما في وحدة المدح فخفّت تلك النسبة كثيرا لأنه لا يتعامل مع المخالفين مباشرة؛ بل اتّخذ تأبّط شرّا قناعا لذاته. وفي وحدة اليقين هذه تأتي النسبة وسطا

[4] ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:66.

[5] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ ، د. كمال محمد بشر، ص:129.

[6] ــ ديوان الشنفرى، ص:40.

بين مثيلتيْها في وحدتي الغزو والمدح لأنّ حدّة النقمة على المجتمع خفّتْ بعــد أن اقتصّ لنفسه واتخّذ لها موقعا محايدا بعيدا عن المجتمع معاملا كلاًّ بما هو أهل له.

كما تقوم سمة الإسماع العليا التي يتميّز بهــا الــراء[1] وســرعة حركــة اللسان[2] بالدلالة على قوّة الشنفرى وسرعته وشدّة بأسه وصلابته؛ فهو لا يبــالي بالموت، ويتحرّك بسرعة وقوّة لتحقيق أهدافه ونيل مراده ولا يظلّ خاملا محتميا بأهل بيته. وهو سريع العَدْو كرّا وفرّا في المستوى المكانيّ، وسريع الحركة نفسيّا أيضا؛ حيث ينتقل بسرعة من الجانب الحلو في شخصيّته إلى الجانب المرّ.

بعد الراء يحلّ السين سادسا محقّقا انزياحا حضوريا بنســبة: +25.11% محيلا بمخرجه الأسناني[3] البارز إلى علاقة الشاعر بمحيطه، وتقوم صفتا الهمس والاحتكاك[1] في السين بتجسيد ذلك اليقين الذي يملأ الــذات فــي تعاملهــا مــع الآخرين، لكنّه تعامل حذرٌ جدّا لأن تقارب الأسنان الصلبة ،أسنان الفــكّ العلــوي وأسنان الفكّ السفلي، عند نطق السين يوحي بصلابة وبوجود حاجز صــلب بــين الذات ومحيطها مع منفذٍ يسير وهو بالضبط ما يصوّره الشنفرى عندما يقول إنه لا يوجد من يبكي عليه إذا ما أتته ميتته، وإنه لا يبالي بأن يُعاد في المرض، وبأنه لا يتسامح أبدا مع من يسيء إليه.

إنها علاقة جافّة جدّا وحادّة ومحدودة كعلاقة المرأة بمحيطها فــي وحــدة البين التي حقّق السين فيها انزياحا حضوريا، كما تُعيد أيضا إلى علاقة الشــاعر بمحيطه الاجتماعي في وحدة الغزل إذ لم يذكرهُ ولم يبالِ به واكتفى بعلاقته بتلــك المرأة وكأنما هي العالم والكون. إن السين يربط هذه الوحدات الثلاث لأن علاقــة الفرد بالمجتمع لم تكن محورا هاما ولا شكلا أساسا من أشكال لأنه في كلٍّ منهــا يصنعُ لنفسه عالما خاصّات منفصلا عن الآخرين.

---

(1) ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:82.

(2) ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ ، د.كمال محمد بشر، ص:129.

(3) ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:95.

(1) ــ علم اللغة ــ مقدمة للقارئ العربي ــ، د.محمود السعران، ص:175.

بُعيْد السين يحلّ الفاء سابعا بانزياح نسبته:+23.82% مواصلا الإحالة إلى الخارج لبروز مخرجه الأسناني الشفويّ[2]، وهي الإحالة التـي تـوحي بطبيعـة علاقة الشاعر بمحيطه. ويشترك فونيما الفاء والسـين فـي صـفتي الاحتكـاك والهمس[3] ودلالاتهما، وإنما يفترقان في كون العضوين المتقابلين في الفاء همـا: الشفة السفلى والأسنان العليا[4] تجسيدا لنمطيْ الأطراف الموجـودة فـي محـيط الذات؛ فهناك ذواتٌ مرنة متحرّكة ذات حيويّة كالشفة السفلى وهناك ذواتٌ صلبة ثابتة جامدة كالأسنان العليا، وهما النمطان اللذان يشير إليهمـا الشـنفرى بالـذين يريدون حلاوته والذين يريدون مرارته.

هذا من حيث المخرج وأعضاء النطق وصفتي الهمس والاحتكاك. وهناك صفة مميّزة للفاء هي: التفشّي[5]، وهي صفة تكتنز الدلالة على انفتاح الذات على محيطها للتعامل معه بعدما كانت تصادمه وتعتبره نقيضا وهادما لقيمها لأنها الآن اقتصّت لوجودها السويّ وأخذت حقّها الشخصيّ من المجتمع الظالم.

بعد الفاء يحلّ فونيم التاء تاسعا بانزياح قدره:+14.66%. والتـاء فـونيم يجمع صفة قوّة إلى صفة ضعف:"انفجار وهمس"[1] كالكاف تماما، وهـو بـذلك يحمل الدلالة نفسها على شِقّيْ ذات الشاعر؛ الشقّ القويّ الصلب المرّ والشقّ الليّن الهادئ الحلو.

لكن مقابلةً بالكاف يبدو التاء أقرب للدلالة على استمرار تصلّب الشـنفرى تجاه الآخرين وعدم مبادرته للتواصل معهم لأن مخرج التاء اللثوي الأسـناني[2] المُحيل نحو الخارج ــ أي المحيط ــ مقارنة بالكاف المحيل بعمق مخرجه الطبقي صوب الداخل ــ أي الذات ــ هذا المخرج اللثوي الأسناني يحمل إلـى محـيط

---

[2] ــ الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، ص:89.

[3] ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص:434-435.

[4] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:54.

[5] ــ تاريخ آداب العرب، الرافعي، جــ:1، ص:100.

[1] ــ مصطلحات علم الأصوات عند علماء العربية والمحدثين، د. بشـير أحمـد سـعيد و: أحمـد أحمـد النويصري، ص:68.

[2] ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان ، ص:123.

الشنفرى انفجارا ونفخا قويّا للنفَس[3] وكأنما يحاول ألاّ يبدي ترحابا بالآخرين رغم دخوله مرحلة جديدة من اليقين والهدوء بعد أن أخذ بثأره واقتصّ لذاته ولكرامتــه ووجوده ولم يعد لديه أيّ عداء شخصيّ، وهذا النشوز وعدم الترحاب نــاتج عــن انتقاله من الخروج على المجتمع إلى الخروج عنه وعدم الرغبة في الاندماج فيه لأنه يرفض قيمه.

وتأكيدا لدلالات التاء على تواصل الشنفرى الجاف مــع محيطــه، وهــو تواصل يقوم على مبدأ ردّ الفعل؛ فإن أحسن الآخرون أحسن إليهم وإن أساؤوا إليه آذاهم، تأكيدا لذلك وترسيخا يأتي الدال عاشــرا بعــد التــاء مباشــرة بانزيــاح قدره:+11.20% وهو جدير بتلك الدلالة لأنّه لثويّ أسنانيّ المخــرج وانفجــاريّ مثله [4]، ويزيد عليه بصفة قوّة هي الجهر مقابل همس التاء[5] وهو ما يحمّله قوّة صدٍّ أكبر نحو محيط الشاعر. ولكنّه تأخّر عن التاء ترتيبا لأنــه لا يمتلــك مثلــه صفتين متناقضتين قوّة وضعفا: الانفجار والهمس.

بعد الدال تتوالى ثلاثة فونيمات متشابهة هي:

- اللام بــ: +10.87%.
- النون بــ: +05.81%.
- الميم بــ: +04.45%.

ووجه الشبه بينها هو:" التوسّط بين الشدّة والرخاوة" حسب تعبير القدامى[1]، وهو وصفٌ يكاد يغني عن شرح ما تفيض به من دلالات على المشهد الشعري لوحدة اليقين؛ فاحتواؤها على:

- ملمح قوّة من خلال سدّ مجرى الهواء سدّا تامّا في موضعِ المخرج الأصلي.
- وملمح ضعف من خلال انفتاحه في مجرى ثانوي في كلٍّ منها.

---

(3) ــ الأصوات اللغوية ــ رؤية عضوية ونطقية وفيزيائيةــ، د.سمير شريف استيتية، ص:134.

(4) ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:61.

(5) ــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:68.

(1) ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص: سرّ صناعة الإعراب، ابن جنّي، جــ:1،ص:67-68. و: النشر فــي القراءات العشر، ابن الجزري، جــ:1،ص:161.

هذا الاحتواء على ملمحيْن يرسّخ من جديد ثنائيّة شخصيّة الشنفرى: حلــو / مــرّ؛ ففي اللام يلتصق اللسان باللثّة وينفلت الهواء من جانبيه[2]، وفي النــون والمــيم الأنفيان يلتصق اللسان باللثة في الأوّل وتُزمّ الشفتان في الثاني لكن الهواء يجد له منفذا عبر التجويف الأنفيّ[3].

ليس هذا هو الملمح الوحيد الجامع بينها بل إنها تشترك أيضــا فــي قــوّة الإسماع العليا مقارنة بقيّة الصوامت العربية[4] وهو ما يوحي بقوّة الذات وجهرها العالي بعدم مبالاتها بالتواصل مع محيطها، وأنها لا تبادر إلى ذلك وإنما للآخرين الاختيار فمن شاء تواصل ومن شاء ترك، وكذلك عدم مبالاتها ــ نتيجة قوّتها ــ بالموت أو المرض.

في هذه الوحدة يُرصدُ ملمح هام وهو اجتماع الفونيمات المائعــة التاليــة :"ر،ل،م،ن"[1]ضمن قائمة الانزياحات الحضورية، لكنّ تقدّم الراء عن البقيّة بشكل بارز يحمل دلالة هامّة جدّا. ففي الراء يتعاقب سدّ مجرى الهواء وفتحه أما فــي البقيّة فيتزامن الحبس والانفتاح؛ ومن أجل ذلك يبدو الراء أنسب لتجســيد حــالتيْ

---

(2) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، ص:97-98.

(3) ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ ، د.كمال محمد بشر، ص:130.

(4) ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:82.

(1) ــ الألسنية العربية ــ1ــ، ريمون طحان، ص:47.

علاقة الشاعر بالآخرين، فهو لا يجمع اللين والشدّة معا بل يكون شديدا مرّا مــع المسيئين إليه وليّنا حلوا مع المتواصلين معه بمودّة.

وفي آخر الجدول يأتي العين بانزياح حضوريّ بســيط جــدّا:+0.70%. والعين أيضا يمكن أن يُضمّ إلى الفئة السابقة فقد عدّه سيبويه والمبرّد متوسطا بين الشدّة والرخاوة[2]، وهو أيضا ما يخوّله أن يكون ذا قوّة إسماع عليا، وبذلك يؤدّي الدلالات نفسها التي أدّتها فونيمات: :"ر،ل،م،ن" أعلاه.

ويقوم عمق المخرج الحلقي للعين[3] بتضافره مع تأخّر اللسان قليلا نحــو الخلف عند نطقه[4] بالدلالة على هدوء الذات ورصانتها وتقليلها مــن صِــداميتّها وعنفها تجاه محيطها، وهو ما يتّسق مع مسار العين خلال وحدات التائيّة فقد حقّق انزياحه الحضوري الأعلى في وحدة البين بـــ:+69.85% حيث كانت الذات سلبيّة منفعلة لا حراك لها ولا دَوْرَ، ثمّ حقّق انزياحا أقلّ في وحدة المــدح: +24.53% حين كان الشنفرى في خلفيّة المشهد شاهدا ساردا لا مشاركا في الأحداث. وهاهو في وحدة اليقين يحقّق نسبة ضئيلة: +0.70% دالاّ بذلك علـــى حضـــور الـــذات ووجودها الفعّال، لكنّه وجود هادئ وفعالية رصينة لا تبالي بمـــا يواجههـــا مـــن مصاعب الموت والمرض، ولا تبالي بالتواصل مع الآخرين.

2.الانزياح الغيــابي ودلالاته:

تتوزع صوامت هذه الوحدة حسب نسب انزياحها كما يلي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	ص	00.79	00.00	-0.79	- 100 %

[2] ـــ الكتاب، سيبويه، جـــ:4،ص:435. و: المقتضب، المبرّد، جـــ:1،ص:196.

[3] ـــ علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، د.محمود السعران، ص:178.

[4] ـــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:102.

02	ط	00.61	00.00	0.61-	% 100 -
03	ض	00.34	00.00	0.34-	% 100 -
04	ث	00.34	00.00	0.34-	% 100 -
05	ظ	00.15	00.00	0.15-	% 100 -
06	هـ	04.51	01.10	3.41-	%75.60-
07	ج	01.83	00.51	1.32-	%72.13-
08	ق	02.73	01.03	1.43-	%52.38-
09	ز	00.85	00.51	0.34-	%40.00-
10	غ	00.82	00.52	0.30-	%36.58-
11	ش	01.34	01.05	029-	%21.64-
12	و	05.68	04.77	0.91-	%16.02-
13	ب	05.05	04.33	0.72-	%14.25-
14	ي	05.01	04.73	0.28-	%05.58-

ينطلق جدول الانزياحات الغيابية لهذه الوحدة الأخيرة من نصّ التائية بدفعة من الغيابات التامة التي تسجّلها خمسة من الفونيمات وهي: الصاد، الطاء، الضاد، الثاء، الظاء. وهو استمرار للسلوك الذي لوحظ سابقا في وحدة القصاص. وهـذا الغياب التام الذي يعني عدم استخدام كلّ تلك الفونيمات ولو مرّة واحدة في خـلال كلّ نصّ وحدة اليقين المنبسط على خمسة أبيات، هذا الغياب يدلّ على استغناءٍ عن مساحة هامة من الجهاز النطقيّ وقدرٍ هامّ من الإمكانات الصامتيّة التـي تتيحهـا العربية لمتكلّميها، وهو ملمح موازٍ لاستغناء الشاعر عن الآخرين وعدم مبالاتـه بالتواصل معهم.

ويبدو الإطباق سمة مسيطرة على الفونيمات الغائبة غيابا تاما؛ إذ إن أربعة منها مطبقة:"الصاد، الطاء، الضاد، الظاء"[1]. وبهذا يكون النصّ قد استغنى بشكل كامل عن الفونيمات المطبقة ،التي يقترب فيها جدا مؤخّر اللسان أو يلتصق بالحنك

---

[1] ــ الكتاب، سيبويه، جـ:4، ص:436.

الأعلى[2]، وهو ما يحمل دلالة عدم مبادرة الشنفرى إلى أيّة علاقة مـــع محيطـــه سواءً اقترابٌ وتدانٍ للتواصل أو التحام في صدام لأخذ حقوقه منهم؛ إنّه لا يعبأ بهم ولا يبالي، وهو موقف نابع من اكتفاء الذات بعالمها الخـــاص ويقينهـــا بتفوّقهـــا وقدرتها على العيش دون المبادرة إلى مشاركة الآخرين في سبل الحياة.

كما أن غياب كلّ الفونيمات المطبقة غيابا تاما يعني أن كلّ الفونيمات التي تحقّق انزياحا حضوريا هي فونيمات منفتحة حيث يكون اللسان في وسط الفم تماما كالشنفرى المستقرّ ــ نفسيّا ــ في موقعه بعيدا عن المجتمع ممتلئا بيقين ذاتيّ عالٍ يغنيه عنه وعن مظاهره المعتادة من تواصل ومن جزع عند الموت والمرض.

أما الثاء فإن غيابه التام ينبني على بروز اللسان فيه بين أســنان الفكّــين العلوي والسفلي وهمسه واحتكاكه[3] وتفشّيه[4] التي توحي باجتماعها بالمبادرة إلى الخروج من عالم الذات إلى عالم الآخرين والتواصل معهم والاحتكاك بهم بدماثـــة وسلاسة وهو ما لا يناسب المشهد الشعري الذي ترسمه أبيات هذه الوحدة.

ويبدو غياب الثاء والظاء مناسبا جدّا لأنّه يربط نظام العلاقات في وحـــدة اليقين بمثيليْه في وحدتي البين والمدح اللتين تصدّر فيهما الظـــاء والثـــاء جـــدولا الانزياحات الحضورية على الترتيب. فاجتمـــاع هـــذين الفـــونيمين فـــي جـــدول الانزياحات الغيابية تغييبٌ لنمط العلاقات القائم على المبـــادرة بالقطيعـــة والقـــوّة وفرض الذات ورؤاها على المحيط في وحدة البين، وكذلك تغييب للنمط الآخـــر الذي مثّله تأبط شرّا ــ الأم من خلال قيم المبادرة إلى حفظ الآخرين والدفاع عنهم وإيثارهم.

إن الشنفرى هنا في هذه الوحدة السادسة من تائيّته ليس بالمبادر إلى قطيعة شاملة مع الآخرين ولا بالساعي إلى الدفاع عنهم وإيثارهم؛ إنه فقط موجـــود، ذو قوّة وإرادة ويقين، لا يبادر إلى الاقتراب ولا إلى الابتعاد بل هو في عالمه ومـــن اقترب منه بالحسنى فله الحسنى ومن دنا منه بالأذى ناله مثله.

---

[2] ــ السابق، الصفحة نفسها.

[3] ــ أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، د.عبد الصبور شاهين، ص:226.

[4] ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جــ:1، ص:163.

وهذان النمطان المتطرّفان اللذان دلَّ عليهما الظاء والثاء يبرّران الانزياح الحضوري الهام لفونيم الذال شريك الظاء والثاء في المخــرج[1]؛ فهــذا المثلّــث الأسناني غُيّب طرفاه: القويّ (يحمل أكبر عدد من علامات+) والضعيف (يحمــل أكبر عدد من علامات-) وحضر الطرف الأوسط كما يمثّل الجدول التالي:

	أسناني	مجهور	احتكاكي	مطبق
ظ	+	+	+	+
ذ	+	+	+	-
ث	+	-	+	-

فكان الذال دالاًّ بذلك على نمط آخر من العلاقة لا يسعى إلى القطيعة والصدام ولا يجنح إلى الاندماج والاحتكاك بالآخرين.

بعد هذه الفونيمات الخمسة التي تسجّل انزياحا غيابيا تاما يحلّ الهاء سادسا بانزياح جزئي قدره: -75.60% ليقيَ المشهدَ الشعري من صورة الذات المسالمة الليّنة التي توحي بها حنجريّته المتضــافرة مــع همســه واحتكاكــه[2]؛ لأن ذات الشنفرى هنا ليست ضعيفة منفعلة كما كانت في وحدة الغزل حيث تصــدّر هــذا الفونيم جدول الانزياحات الحضورية، بل هــي الآن ذاتٌ مســتقلّةٌ قويّــة تمتلــك مسارها ومصيرها ولا حاجة بها إلى الآخرين، وهي الدلالة التــي أدّاهــا فــونيم الهمزة نظير الهاء الانفجاري المجهور بتحقيقه انزياحا حضوريا في هذه الوحدة.

بُعيْد الهاء يحلّ الجيم سابعا بانزيــاح نســبته: -72.13% ليقــي المشــهد الشعري لوحدة اليقين من نمط العلاقات المركّبة التي يــوحي بهــا تركّبــه مــن مرحلتيْن: انسداد فاحتكاك[1]؛ لأن الشنفرى لا ينتقل الآن من مرحلة إلى أخرى بل هو قارٌّ يفيض يقينـــا.

وقد يبدو أنّ الجيم ذا قدرة على الدلالة على شخصيّة الشاعر ذات الشقّيْن: "حلو /مرّ " في علاقاتها بالآخرين؛ لكنّ ذلك غير مناسب في الحقيقــة لأنّ الجــيم

[1] ــ سرّ صناعة الإعراب، ابن جنّي، جــ:1، ص:56.

[2] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:126.

[1] ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:131-132.

يتركّب من مرحلتين متعاقبتيْن غير متزامنتيْن: انفجار **فــ**: احتكاك علـــى عكـــس اللام والنون والميم التي تتزامن فيها لحظة انسداد الهواء ولحظـــةَ إطلاقـــه مـــن مخرج ثانوي، وأيضا على عكس الراء الذي يتمّ تعاقب مرحلتـــي ســـدّ وإطـــلاق الهواء فيه بسرعة كبيرة، ومن أجل ذلك حقّقت تلك الفونيمات انزياحا حضـــوريا بينما يسجّل الجيم انزياحا غيابيا.

وهذا الملمح في الجيم رابط بينه وبين الضاد لأن هذا الأخير أيضا يتركّب من مرحلة انسداد فانفصال بطيء لعضويْ النطق[2]،وهوــ إضافة إلى الإطباق ــ سبب آخر من أسباب غياب الضاد في هذه الوحدة.

ومن جهة أخرى تحيل صفة التركّب في الجيم إلى فونيميْ الـــواو واليـــاء الانتقالييْن[3] اللذين يسجّلان انزياحا غيابيا نسبته: -16.02% و:-05.18% على التتالي. وهي إحالة تعتمد على تقارب صفة التركّب من صفة الانتقالية لأن كليهما يتمّ فيها الانتقال من مرحلة إلى أخرى، وهذه الانتقالية التي في الواو والياء كانت سبب غيابهما في هذه الوحدة.

ويُمثِّل ترافق الواو والياء غيابا امتدادا لغيابهما معا فـــي وحـــدات البـــين والغزل والمدح حين لم يكن للشنفرى دور هام في الأحداث، وهو مُدانٍ لمـــا فـــي وحدة اليقين حيث يظلّ بعيدا عن الآخرين غير مبالٍ ولا آبه بهـــم منســـحبا مـــن حياتهم ومشاعرهم حتّى إنه لا يطلب منهم أن يبكوا عليه عند موته ولا عيادته عند اعتلاله.

في المرتبة الثامنة يجيء فونيم القاف بانزياح غيابي نسبته: -52.38% . هذا الفونيم بقلقلته وغور مخرجه اللهوي[1] يحيل إلـــى صـــورة لـــذات الشـــاعر ستصطبغ بالاضطراب وعدم الاستقرار وهو ما يخالف وضعها في هذه الوحـــدة السادسة من التائية. كما أنّ الانفصال السريع للّهاة عن جذر اللسان عنـــد انفجـــار

---

[2] ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:48-49.

[3] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ ، د.كمال محمد بشر، ص:132.

[1] ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، ص:82.

القاف[2] والذي يوحي بدلالة القطع[3] لا يلائم علاقة الشنفرى بمحيطه خلال هــذه الوحدة؛ لأنّه وإن كان لا مباليا بربط علاقات وثيقة مع الآخرين فإنه لا يقــاطعهم ولا يصادمهم بل هو فقط لا يبادر بالسعي نحوهم.

بعد القاف يحلّ الزاي تاسعا بنسبة: -40%. والزاي فونيم أسناني[4] بارز المخرج يحيل ــ عكس القاف الغائر المخرج ــ إلى الخــارج؛ أي إلــى علاقــة الشاعر بمحيطه. ويتأسّس غيابه على عدم توجيه إشارة خاطئة إلى الآخرين عــن طريق جهره[5] واهتزازه[6] المميّزين له عن السين؛ لأن هاتين الصفتين ستوحيان بإشادة عالية بالذات وإنجازاتها بينما الأمر هنا في المشهد الشعري لوحدة اليقــين خلاف ذلك تماما فالشنفرى لا يريد أن يرسم لشخصيّته صــورة لــدى الآخــرين ويفضّل أن ينأى بنفسه عنهم.

إن الشاعر لا يريد أن يكوّن لنفسه صورة متسلّطة مستعلية على الآخــرين رغم أنه في ذروة قوّته ؛ فهو ضدّ تقاليد الاستعباد والاســتعلاء والطغيــان التــي حاربها طويلا ولذلك غاب الزاي لجهره واهتزازه، ولأجل ذلك أيضا غابت فــي هذه الوحدة كلّ الفونيمات المطبقة التي يعلو فيها اللسان وتُفخّمُ حتّــى لا تــوحي بالتعاظم والتسلّط الذي تمارسه ذاتٌ على بقيّة الذوات.

ومن خلال مسار هذا الفونيم عبر الوحدات السابقة يُلحظ أنه يحقّق انزياحا حضوريا في تلك الوحدات التي تنتجز فيها الذات ما تصبو إليه وما تكافح من أجله وذلك في وحدات الغزو والمدح والقصاص.

وأما بشأن المثلث الصفيري:"ص،س،ز" فإن غياب الصاد والزاي وحضور السين في هذه الوحدة يُعيد إلى توزّعٍ مماثل لها في وحدة الغــزل، وواضــح أن الشاعر كان يكتفي ،في وحدة الغزل تلك، بمحيطه الخاص الذي حُجّر فوقــه هــو

---

(2) ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:87.

(3) ــ الخصائص، ابن جنّي، جــ:2، ص:158. و: الفلسفة اللغوية والألفــاظ العربيــة، جرجــي زيــدان، ص:108.

(4) ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، ص:95.

(5) ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص:434.

(6) ــ أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، ص:78.

وصاحبته تماما كما يسعى هنا في وحدة اليقين إلى الاحتفاظ بعالمه الخاص بعيــدا ــ ما أمكنَ ــ عن الآخرين.

بُعيْد الزاي التاسع يأتي الغين عاشرا بانزياح نســبته:-36.58% ليحيــل مجدّدا إلى تصوير ذات الشاعر بعدما حمل الزاي من خلال مخرجــه الأســناني البارز التصوير إلى علاقة الشاعر بالخارج؛ أي الآخرين. والغين الطبقي[1] هــو النظير المجهور للخاء[2] المتصدّر جدول الانزياحات الحضورية، وهــذا الجهــر الذي فيه سيهدم دلالة الخاء المهموس على هدوء ذات الشنفرى ورصانتها وثباتها.

وإنَّ تَتَبُّعَ مسار هذين الفونيميْن عبر وحدات التائيّة يشير إلى وجود مثــل هذا التوزّع للخاء والغين من حيث الحضور والغياب وذلك في وحدة المدح حيث حقّق الخاء نسبة:+39.53% وسجّل الغين نسبة:-64.63%؛ وذلك لأن الذات في كلتا الوحدتين:" اليقين والمدح" تنأى بنفسها عن مباشرة العلاقة بالآخرين، فهي في وحدة المدح تصف نموذجا وقدوة هو:تأبط شرّا دون أن تقحم نفسها في الأحــداث بشكل بارز، وهاهي في وحدة اليقين بعيدة عن الآخرين لا تريد الاضطلاع بــأي دور اجتماعي أو ربط أية علاقات مباشرة معهم.

كما يُلحظ في هذه الوحدة ميلُ الفونيمات المستعليــة:"ص،ط،ض،ظ،غ،ق، خ"[3] إلى الغياب فقد سجّلت فونيمات الصاد والطاء والضاد والظاء انزياحا غيابيا تاما وسجّل فونيما القاف والغين انزياحا غيابيا جزئيا، ويبدو ذلك معتمدا على نفي استعلاء الشنفرى وبسط نفوذه على الآخرين رغم امتلاكه القدرة على ذلك.

أما الخاء فهو الفونيم المستعلي الوحيد الذي يحقّق انزياحا حضوريا ويبدو ذلك مستندا إلى عدم اكتنازه أية صفة أخرى من صفات القوّة غير الاستعلاء لأنه احتكاكي مهموس خلاف الغين المجهور والقاف الانفجاري المجهــور، وخــلاف الفونيمات المطبقة التي هي أشدّ استعلاء من الغين والقاف والخاء. وتضافر صفتيْ الضعف:" الاحتكاك والهمس" مع استعلاء الخاء يدلّ على تعالٍ في غير جبــروت

---

[1] ــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:77.

[2] ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ ، د.كمال محمد بشر، ص:121.

[3] ــ سر صناعة الإعراب، ابن جني، جــ:1، ص:68.

ولا قوّة ولا طغيان وهو ما كان الشنفرى يمارسه فعلا من خلال عــدم مبالاتــه بالتواصل والآخرين، ومن أجل ذلك حقّق الخاء وحده انزياحا حضوريّا وســجّلت بقية الفونيمات المستعلية انزياحات غيابية في هذه الوحدة.

بعد الغين يحلّ الشين حادي عشر بانزياح غيــابي مقــداره: -21.64%. ويتأسّس غياب الشين على سمته المميّزة: " التفشّي"[1] التي تقي بغيابهــا المشــهد الشعري لوحدة اليقين من الدلالة على ميل الشنفرى إلى نسج علاقات اجتماعيــة كثيفة ومنتشرة، وكذلك تُجنِّبه الإيحاء من خلال تضافرها مع همسه واحتكاكــه[2] بقدر مبالغ فيه من الدماثة والسلاسة في التعامل.

ويبدو غياب الشين وحضور الفاء الذي يشاركه صفات: التفشّي[3] والهمس والاحتكاك[4] ذا إشارة هامة؛ إذ إن اختلافهما في المخرج، حيث الشين شجري[5] عميق مقارنة بسطحية المخرج الشفوي الأسناني للفاء[6]، يشير إلــى أن التفشــيّ والتواصل مع الآخرين سطحيّ وغير عميق، وهو ما حرص نصّ وحدة اليقــين على إبرازه من خلال التركيز على عدم وجود من يبكي على الشــنفرى وعــدم تحبيذه أن يُعاد في مرضه.

وآخر فونيمات هذه الوحدة هو الباء الشفويّ[1] الذي يحيل ببروز مخرجــه إلى نمط من علاقة الذات بالآخر ينبني على توجيه الصلابة والقوّة تجاهه وذلــك

---

(1) ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جــ:1، ص:163.

(2) ــ علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، د.محمود السعران، ص:176.

(3) ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، جــ:1، ص:163.

(4) ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4، ص:434.

(5) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكين، ص:93.

(6) ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسان، ص:125.

(1) ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، ص:45.

من خلال صفتيْ الجهر والانفجار[2]، وهو ما لا يلائم المشـــهد الشـــعري لهـــذه الوحدة؛ لأن الشنفرى لا يوجّه إلى المجتمع أي نمط من التعامل ولا يبادر به.

ويبدو توزّع الفونيمات الشفوية الثلاثة:"و،م،ب" علـــى جـــدوليْ الانزيـــاح والحضوري والغيابي بهذا الشكل ذا دلالة هامة. فبروز الشفتين المتراتب كما يلي من الأكثر إلى الأقل بروز شفتين:

1. الواو 2. الميم 3. الباء

هذا التوزّع يجلب الفونيم الوسط: "الميم" نحو الحضـــور ويغيّـــب الـــواو والبـــاء المتطرّفين لأن ذات الشاعر لا تسعى إلى المبادرة بالتواصل مع الآخرين كبـــروز الشفتين الكبير في الواو، وفي الوقت نفسه لا تنزع إلى مقاطعتهم ونبـــذهم تمامـــا كتخلّف وضع الشفتين في الباء، بل إنها تظلّ في موضـــعها ،كوضـــع الشـــفتين الطبيعيّ غير المتمادّ أو المنقبض في الميم، ومن واصلها واصلته ومـــن قاطعهـــا قاطعته.

بهذا تكون كلّ الفونيمات الصامتة قد أدّت أدوارا دلاليـــة تبنـــي المشـــهد الشعري لنصّ الوحدة السادسة من نصّ تائية الشنفرى لا فرق في ذلك بين فـــونيم حقّق انزياحا حضوريا وفونيم سجّل انزياحا غيابيا. ومن حيث توزّعها الكميّ على جدوليْ الانزياح الحضوري والغيابيّ يسجّل مرّة أخرى استمرار تساوي عـــددها فيهما: 14 فونميا لكلّ جدولٍ دلالة على توازن نفسية الشاعر ومقدار ما يملؤها من رضى وثقة ويقيـــــن.

ب.الصـوائـت ودلالاتـــها:

[2] ـــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:114.

بعد أن كشفت الصوامت دلالات مهمة تضيء نصّ وحدة اليقين يأتي الآن دور الفونيمات الصائتة لإبراز دورها في بناء المشهد الشعري لهذه الوحدة.

1.الانزياح الحضوري ودلالاته:

في هذه الوحدة السادسة من نصّ تائيّة الشنفرى تحقّق صوائت أربعة انزياحا حضوريا كما في الجدول الآتي:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	الياء	37.34	50.70	13.36+	% 35.77 +
02	الضمّة	15.01	18.48	03.97+	% 23.11 +
03	الواو	07.25	08.01	00.76+	% 10.48 +
04	الكسرة	21.36	23.52	02.16+	% 10.11 +

يحتلّ صائت الياء الطويل صدارة الجدول بنسبة: + 35.77 % ليعكس من خلال انغلاقه[1] اكتفاء الشنفرى بعالمه الذاتي بعيدا عن عالم الآخرين، ويبرز عدم مبادرته إلى التواصل. وتأتي سمة الأماميّة الناتجة عن ارتفاع مقدّم اللسان تجاه اللثة[2] لتنبّه إلى أن هذا الانكفاء نحو العالم الذاتي ليس سمة ضعف وانطواءٍ؛ لأن هذه الذات بمقدورها التقدّم نحو الأمام والمواجهة بحدّة ــ كحدّة الياء[3] ــ عند الضرورة، وأنّ انكفاءها هذا استغناء عن الآخرين ويقين بقدراتها ومصيرها لا انكفاء ضعف وعجز.

ويفيد تتبّع مسار الياء خلال الوحدات السابقة في تبيُّن هذا التحليل لدلالات هذا الصائت هنا. فقد حقّق ــ من قبل ــ انزياحا حضوريا في وحدتيْ: الغزو والقصاص، وذلك دلالة على قوّة الذات لأنها كانت قائدة في وحدة الغزو وقويّة

(1) ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكين، ص:74.

(2) ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، ص:119.

(3) ــ ص: 42 (هــ:4) من الفصل الأوّل.

مؤمنة بما تعمل في وحدة القصاص كما هي هنا في هذه الوحدة السادسة على يقين بموقعها ونمط حياتها.

ويقوم صائت الكسرة ــ النظير القصير للياء[1]ــ بحمل الدلالات نفسها من خلال انزياحه الحضوري البالغ: +10.11%، وواضح أنّ تقدّم الياء على الكسرة في الترتيب يعود إلى طول الأول لأن الطول إدامةٌ لاتّصـــاف الشـــنفرى بتلـــك الصفات.

ومن خلال تتبّع مسار الياء والكسرة حضورا وغيابيا في وحـــدات الـــنصّ الستّ الذي يعكسه الجدول الآتي:

	البين	الغزل	الغزو	المدح	القصاص	اليقين
الياء	غ	غ	ح	غ	ح	ح
الكسرة	غ	ح	غ	ح	ح	ح

من خلال هذا الجدول يُلحَظ تماثل النسق بين وحـــدتيْ القصـــاص واليقـــين لمـــا تشتركان فيه من ثقة الشاعر بنفسه وفعله ومصيره ونمط العلاقات الحـــادّ الـــذي توحيان به.

ويبدو من خلال نسقيْ وحدتيْ الغزل والغزو أن نسق وحدة اليقـــين إلـــى الأخيرة أقرب لتحقيق الياء الصدارة في كلتيهما، وهو مؤشّر لتقارب الدلالات بين الوحدتيْن حيث كانت الذات فيهما معتزّة بنفسها تمنح الجانب الليّن لمـــن وافقهـــا وتبرز الشقّ المعاند المؤذي لمن أراد بها شرّا.

بعد الياء المتصدّر يأتي الضمّة ثانيا بانزيـــاح قـــدره:+23.11% ليـــوحي بانغلاقه واستدارته وخلفيّته[2] بانعزال الشنفرى الإراديّ عن الآخرين وانحســـاره إلى عالمه الخاصّ مستغنيا عن المحيطين به، فهو لا يطلب منهم ندبه عند موتـــه ولا عيادته عند مرضه لأنه متيقّن من قدرته على مواجهة الأمرين بنفسه كما تعوّد من قبلُ لآماد طويلة.

---

[1] ــ سرّ صناعة الإعراب، ابن جني، جــ:1، ص:28.

[2] ــ علم الأصوات العام ، بسام بركة، ص:132.

ويقوم الواو الثالث بـــ:+10.48% بمساندة الضمّة ــ نظيره القصير[1] ــ في دلالاته. وقد تأخّر الواو ترتيبا لأن سمة الطول التي فيه ستعزّز بتضافرها مع خلفيّته وانغلاقه واستدارته دلالة انطواء الذات وتقوقعها، ولـــذلك تقــدّم الضـــمّة القصير للدلالة على أن هذا الانغلاق والانحسار نسبيان وليسا مطلقيْن.

---

[1] ــ سرّ صناعة الإعراب، ابن جني، جــ:1، ص:28.

2.الانزياح الغيــابي ودلالاته:

يسجّل صائتان فقط انزياحا غيابيا في هذه الوحدة؛ وهمـــا:

الرتبة	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفارق	الانزياح
01	الألف	55.78	41.28	-14.50	- 25.99 %
02	الفتحة	63.70	57.98	-05.72	-08.97 %

يسجّل صائتا الألف والفتحة المنفتحين[1] انزياحا غيابيا في هذه الوحدة لأنّ الشاعر ــ كما سبق ذكره ــ يعيش في عالمه الخاص ولا يبادر إلى بناء علاقات مع الآخرين. وهما؛ أي الألف والفتحة يوحيان من خلال الانفتاح الكبير لمجــرى الهواء فيهما[2] بانفتاح الذات على الآخرين سواء بالإقبال أو الإدبار، ومــن أجــل ذلك حقّق الفتحة انزياحا حضوريا في وحدة القصاص السابقة لأن الشنفرى ســعى إلى الاحتكاك بالآخرين باحثا عن الأخذ بثأره والاقتصاص من قاتل والده، وهــو هنا في وحدة اليقين قد اقتصّ وأخذ ما لهُ ــ كشخص ــ على مجتمعه ولم يعد لديه ما يطلبه من الآخرين.

إن غياب هذين الصائتين وحضور بقيّة الصوائت يعيد إلى نسق وحدة البين لكن بطريقة مقلوبة؛ لأنه خلال تلك الوحدة حقّق الألف والفتحــة معــا انزياحــا حضوريا بينما سجّلت بقيّة الصوائت انزياحا غيابيا. وفي ذلك دلالة على تَعــاكُس نمط العلاقات بين وحدتيْ البين واليقين؛ ففي الأولى كانت القطيعة نهائيّــة ودون التفات إلى الآخرين جميعهم، كما أنها كانت قطيعة ارتحال تتــرك فيهــا المــرأة مضارب قومها. بينما هي في وحدة اليقين قطيعة نسبيّة مع الآخــرين؛ حيــث لا يبادر الشنفرى بالتواصل معهم لكنّه لا يرفض تواصلهم هم معه، فيجعــل بــذلك

---

[1] ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكين، ص:73-74.

[2] ــ الكتاب، سيبويه، جــ:4: ص:436.

علاقته بهم علاقة ردّ فعل لا علاقة فعلٍ. كما أنه لا يرتحل بعيدا بل يظلّ ـــ مكانيا ـــ قريبا منهم غير آبه بهم.

كما أن هذا التقابل بين الوحدتيْن يشير إلى نقص في جرعة الجرأة والتمرّد في وحدة اليقين مقارنة بتلك التي كانت تنضخ بها وحدة البين؛ فالشنفرى هنا مُتسامٍ روحيا وكأنما هو متصوّف[*] لا يأبه للعوارض من موت ومرض وحزن وفرح بينما كانت المرأة في وحدة البين مُواجِهة مُعانِدة.

ومن جهة أخرى يفيد توزّع الصوائت الأربعة:"الياء والكسرة، الواو والضمّة" في الوحدتيْن في رسم دلالات المشهد الشعري؛ لأن توزّعها المعكوس فيهما كما يلي:

	وحدة البين	وحدة اليقين
1	الضمّة	الياء
2	الياء	الضمّة
3	الكسرة	الواو
4	الواو	الكسرة

فالجدول يبرز أنه في:

- في وحدة البين: احتوى الصائتان الخلفيان المستديران:"الواو والضمّة"[1] الصائتين الأماميين المنفرجي الشفتين جدّا:" الياء والكسرة"[2]؛ لأن الشنفرى كان سلبيّا مُنفعلا لا فاعلا أمام تلك المرأة.
- في وحدة اليقين: انعكس النسق بحيث احتوى الصائتان الأماميان المنفرجا الشفتين جدّا:" الياء والكسرة" الصائتين الخلفيين المستديرين:"الواو والضمّة"، وذلك لترسيخ الدلالة على وجود انفتاح جزئيّ صوب الآخرين؛ لأن الذات صارت فعّالة وامتلكت مصيرها وكوّنت عالمها الخاص ولا تحتاج إلى الآخرين لإثبات وجودها أعداء كانوا أو أصدقاء.

(*) ـــ تعدُّ تائيّة الشنفرى وتائيّتا بن الفارض الأشهر في تاريخ الأدب العربي، وربما تكون هناك صلة ما بين إبداع الصعاليك والمتصوّفة على أساس مرورهما بمراحل المعاناة، والنضال في سبيل المطلق: الحريّة والعدالة عند الصعاليك والله عند المتصوّفة.

(1) ـــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكين، ص:75.

(2) ـــ السابق، ص:74.

بهذه الصوائت يتمّ تناول الصوت والدلالة في وحدة اليقين وفي كلّ التائية، هذا التحليل الذي برز فيه الدور الدلالي لكلّ فونيم ،صامتا كان أو صـــائتا، علـــى حدة أو ضمن مجموعة مشابهة أو مخالفة في المخرج أو الصفات.

كما ظهر أن دور الفونيمات لا يتمّ فقط من خـــلال المخـــرج والصـــفات وأعضاء وطريقة النطق بل إن لتراتبها في شدّة الصفات أو ضعفها قيمة دلاليـــة مفيدة في تشكيل المشهد الشعري، كما سبق ملاحظته مع الفونيمات الشفوية مـــن خلال: شدّة/ ضعف بروز الشفتين.

ومن جهة أخرى تكشف الفونيمات عن علاقات دلالية بين الوحدات تضيء النصّ وتبرز جمالياته أكثر، كتلك العلاقـــات بـــين فونيمـــات المثلّـــث اللثـــوي الأسناني:"ط،ت،د".

ولاستكمال تحليل الفونيمات ودلالاتها في تائيّة الشـــنفرى التـــي اتُّخـــذت أنموذجا لشعر الصعاليك يأتي دور فونيم التاء الذي يمثّل رويّ القصـــيدة. فالتـــاء الذي يتمّ نطقه بالتصاق اللسان المرن المتحرّك باللثّة الصلبة الثابتة ثـــم انقلاعـــه عنها بسرعة ينتج عنها انفجار مع عدم تذبذب الوترين الصوتيين لهمسه[1]؛ هـــذا الفونيم بهذه المواصفات يكاد يحوصل الدلالة العامة للقصيدة.

فالتصاق اللسان المرن المتحرّك باللثّة الصلبة الثابتة دلالة على اصـــطدام الشنفرى ــــ ومن خلاله كلّ الصعاليك ــــ بقيم القبيلة المتحجّرة الجامدة بحثا عـــن سلّم قيم جديد يعطي الحريّة مكانتها المقدّسة، ويصنّف أفراد المجتمع على أســـاس إبداعهم فيه وخدمته لا على أسس الوراثة من نسب ومال.

كما أن انفجار التاء الذي تتبعه دفقة نَفَسِيّة[2] يسهم فـــي تصـــوير طريقـــة تعامل الصعاليك مع محيطهم؛ فهي علاقة قوّة وصـــراع ولا توافـــق، لا علاقـــة خضوع واندماج وتسليم، وهو ما كان الشنفرى يسعى إلى إبرازه خلال كلّ نـــصّ التائيّة.

---

(1) ــــ علم الأصوات، د.حسام البهنساوي، ص:68.

(2) ــــ الأصوات اللغوية ــــ رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية ــــ، د. سمير شريف استيتية، ص:134.

ومن جهة أخرى يحمل همس هذا الفونيم الجانب الإنساني مــن شخصــية الشنفرى ـ والصعاليك عموما ـ فهو وإن كان مُصادما شرسا صلبا إلا أنــه لــم يتخلّ عن إنسانيته؛ بل إن مصدر ذلك الصراع فطرته الإنسانية السليمة التي تأبى الانقياد والمذلّة، وتهرع لأخذ حقّها في المساواة والحياة العزيزة الكريمة.

هذا في المســتوى الصــوتي وإن الانتقــال إلــى المســتوى الصــرفي (=المورفولوجي) الذي تحتّمه طبيعة اللغة الانسانية من حيث هي :"نظــام بنــائي تركيبي" لا مستويات منفصلة لا علاقة لها ببعضها، في هذا المستوى الصرفي نجد التاء مورفيما دالاًّ على التأنيث وفي ذلك دلالات هامة.

إن علماء العربية اعتبروا التأنيث فرعا للأصل الذي هــو فــي عــرفهم التذكير[1]. وبذلك يدلّ اختيار التاء رويّا على محاولة الشــنفرى إنــزال الفرعــيّ الهامشيّ منزلةً مركزيّة لمركزيّة الرويّ في القصيدة العربية، وأن يجعلــه مــآل التواشج الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي لكلّ بيت من أبيات قصيدته. وهو ما يُبرز مرّة أخرى ثنائية: الرجل/المرأة، مع تسجيل أفضلية المرأةِ التي علامتها التاء رويّ هذا النصّ، ليقول الشنفرى من خلال ذلك لّه إنه آن الأوان كي ينتهــي النظام الثقافي المتهالك الذي يسود به الرجال القبيلة ويوجّهونها وأن ينبثــق مــن جديد نظام الطبيعة والفطرة الذي يضمن لكلّ مكانته ودوره في المجتمع بما فيهما العنصران المهمّشان: المرأة والصعاليك.

وبذلك تتجلّى ـ عبر الرويّ ـ علاقة جديدة بــين المســتويين الصــوتي والدلالي لهذا النصّ، وتفتح مجالا لترابط آخر بين المستويين الصوتي والصرفي؛ لأن مستويات التحليل اللساني متكاملة وتهدف كلّها إلى إضاءة الــنصّ الشــعري وإبراز جمالياته.

---

(1) ـ شرح كافية ابن الحاجب، الرضيّ الاستراباذي، جـ:3، ص: 390.

خاتمة

ممّا سبق عرضه يبدو عدد هام من النتائج التفصيلية المتعلقة بكل جزء من هذا البحث ونتائج عامة تستنبط منه ككل.

فمن حيث قدرة الفونيمات على آداء دور دلالي ومداها بَرَزَ من خلال البحث:

1- امتلاكُ الفونيمات العربية - كلٌّ على حدة - قدرةً على بناء دلالات المشهد الشعري في كلّ وحدة نصيّة، سواء تلك التي حققت انزياحا حضوريّا أو تلك التي تسجّل انزياحا غيابيا، كالظاء الذي حقق انزياحا حضوريا في وحدة البين وبنى جانب المشهد الشعري المتمحور حول المرأة، أو الواو الذي سجّل انزياحا غيابيا في وحدة الغزل ليقيَ المشهد الشعري الغزليّ من إحالته الشديدة إلى الخارج لشفويّته.

2- شمول هذه القدرة على أداء دور دلاليّ كلّ الصوامت دون استثناء؛ ففي كلّ الوحدات النصيّة يؤدّي كلّ فونيم صامت دوره في بناء الدلالة باعتباره مكوّنا من مكوّنات البنية الصوتية التي تشكّل نسيجا متماسكا.

3- كما إنّ تلك المقدرة لا تستثني الصوائت طويلها وقصيرها فلكلٍّ منها دوره في الدلالة حاضرا كان أو غائبا ، كالياء الطويل الذي حقق انزياحا حضوريا في وحدة القصاص دلالة على سعة المكان وامتداد الزمان بشدّة انفراج الشفتين، وعلى حدّة سلوك الشنفرى خلال هذه الوحدة لحدّته. أو كالضّمّة الذي يسجّل انزياحا غيابيا في وحدة المدح لموازنة الانزياح الحضوريّ للواو فيها حتّى لا تتكثّف الدلالة على الانغلاق والسلبية لانغلاقه وخلفيّته.

أمّا من جهة الآليات التي تؤدّي بها الفونيمات دورها في بناء دلالة الوحدات النصيّة فيستنتج ما يلي:

1 - إن الفونيمات الصامتة تدلّ بمخارجها عبر آليات مختلفة:

- فمن خلال ثنائيّة:" بارز/ غير بارز" كتحيق الفاء الشفوي الأسناني البارز انزياحا حضوريا، وتسجيل الشين ذي المخرج الشجري غير البارز انزياحا غيابيا وذلك في وحدة اليقين للدلالة على أنّ تواصل الشنفرى مع الآخرين في هذه الوحدة سطحيّ وغير عميق كمخرج الفاء، وليس حميميا وعميقا وذا جذور في الوجدان كعمق مخرج الشين. أو كالحاء رويّا لنصّ عروة بن الورد الذي يدلّ بعمق مخرجه على المستوى الذي بلغه الضعف بقومه.
- أو من خلال الطبيعة الفسيولوجية للأعضاء المساهمة في نطق هذا الفونيم أو ذاك .
- أو عبر تموضع تلك الأعضاء المسهمة في تشكيله كتواجُه اللسان المرن المتحرّك واللثة الصلبة الثابتة في اللام رويّ لاميّة الشنفرى، وكأنما هو يدفع إيّاها في صراع دلالة على صراع الشاعر في اللاميّة مع قيم القبيلة الجامدة البالية في لاميّته.

2 ـ كما تقوم الصفات بدورها من خلال:
- الصفات العامة: كالجهر والهمس ، الانفجار والاحتكاك. كالباء رويّ مقطوعة السليك الغاضبة الذي يعبّر بجهره وانفجاره عن شدّة ذلك الغضب وقوّته.
- صفات المجموعات: مثل الإطباق والاستعلاء والقلقلة والصفير والتوسّط بين الشدّة والرخاوة (= الفونيمات المائعة). ومثال ذلك تسجيل الفونيمات المائعة: "اللام والميم والنون" انزياحا غيابيا في وحدة المدح للدلالة على إمساك تأبّط شرّا بكلّ خيوط الأحداث وعلى الثبات والحسم.
- صفات الفونيمات المفردة: كسمة التكرار المميّزة للراء، ومنهُ قصيدة تأبط شرّا الرائيّة في رثاء الشنفرى؛ إذ في تكرار الراء دلالة على تكرّر دعائه له باستمرار السُّقيا، واستمرار تأبّط شرّا في ذكر محاسن مناقب الشنفرى.
- الصفات السمعيّة: ولا يقتصر الأمر على ذلك بل يمتدّ إلى درجات علوّ الإسماع في الصوامت فهذه الدرجات ذات دور في بناء الدلالة. كدور الجيم ذي الإسماع العالي في وحدة الغزو في الدلالة على قوّة ذات الشنفرى وغلبة صوتـها الداخليّ على بقيّة أصوات الذوات الأخرى، ودلالته أيضا على الضجيج الصادر عن أفواج الحجيج في منى.

3 ـ تقوم الصوائت بأدوارها الدلالية مستخدمة سماتـها كآليات لذلك من خلال:
- الوضع الأفقي للسان في الفم: وهو ما يُنتج ثنائيّة: " أمامي/خلفي" التي تكتسي أهميّة بارزة في الدلالة على تقدّم الذات نحو الصدام والمجابـهة كما في

وحدة الغزو التي حقّق فيها الياء الأماميّ الانزياح الحضوري الأعلى من بين الصوائت لأنّه مناسب لانطلاق الشنفرى وسربته غازيا.

v الوضع العمودي للّسان: وهو ما ينتج عنه ثنائيّة:"مغلق/مفتوح". ومنه دلالة الضمّة ،وصلُ الفاء رويّ مقطوعة السليك، بانغلاقه على مضايقة المجتمع للسّليك ومحاصرته له.

v شكل الشفتين : إن استدارة الشفتين أو انفراجهما الشديد أو العاديّ ذات أهميّة في بناء الدلالة الصائتيّة؛ فهو يوحي ـ مثلا ـ بتحقيقه انزياحا حضوريا في وحدة اليقين بانعزال الشنفرى الإراديّ؛ لأنّ استدارة الشفتين فيه تُشكّل الفم بـهيأة بيضويّة مغلقة. كما قام الواو عند تسجيله انزياحا غيابيا في وحدة الغزو بحماية المشهد من الدلالة على الانغلاق والتـقوقع لأن الشاعر ينطلق غازيا وضاربا في الأرض.

v ثنائيّة "حاد/خفيض": يمثّل الياء والكسرة صائتين حادّين في مقابل الواو والضمّة الخفيضيْن، وهذا واحد من آليات دلالات هذه الصوائت كما في قصيدة عروة الدالية (النموذج الرابع)؛ إذ يقوم وصلُها الصائت الخفيض الضمّة بالدلالة على دفء عروة وخفضه جناحه للصعاليك والفقراء من خلال إطعامه إياهم وتولّيه أمرهم عند المسغبة.

v حضور/ غياب الصائت في الرويّ: إنّ غياب الصائت في الرويّ أي غياب الوصل يُنتج قافية مقيّدة. وهو غياب دالّ ولا شكّ كما في قصيدة السّلَيْك (النموذج الخامس) ، فقد كان ذلك دلالة على فقدان الشاعر قدرته على الحركة لأن أعداءه أحاطوا به وقيّدوه، فلم يعد في مقدوره أن يصول ويجول عليهم كما يفعل حين كان حرّا متحرّكا.

وقد كشف التحليل الصوتيّ للتائيّة عن وجود أنساق صوتيّة بارزة تتوزّع على الأصناف التالية:

1 ـ أنساق المجموعات: وهي تلك الأنساق الممثلة لمجموعة فونيمات مترابطة كنسق المثلّث اللثوي الأسناني (ط، ت، د)، أو الصفيري (ص، س، ز) ، أو الشفوي (ب، م، و) . وهذه الأنساق تتخّذ شكلا مناسبا لدلالات كلّ وحدة كما يلي:

v حضور/غياب كلّ النسق: ومثاله غياب مثلّث الفونيمات الأسنانية (ظ، ث، ذ) في وحدة القصاص دلالة على بدء انحسار المواجهة مع المحيط خارج الذات.

v حضور /غياب فونيمات منه: ويُعزى ذلك إلى دور كلّ منها في بناء دلالات المشهد الشعري كغياب فونيم الثاء من المثلّث الأسناني وحضور الظاء والذال في وحدة الغزل على أساس انعدام الاهتزاز فيه، وهو طبعا ما لايناسب إحساس الشاعر بالاعتزاز بنفسه واهتزازه افتخارا بحسن صاحبته.

2 - أنساق الفونيمات المفردة: إنّ كلّ فونيم يخطّ مسارا خاصّا به بين حضور وغياب من وحدة إلى أخرى، وذلك حسب الصنفين التاليين:

v حضور/ غياب الفونيم: يتحوّل الفونيم من جدول الانزياح الحضوريّ إلى الجدول الغيابيّ من وحدة إلى أخرى بحسب دلالات كلّ وحدة نصيّة من التائيّة. كتحقيق صائت الألف انزياحا حضوريا في وحدة البين دلالة على تقدّم المرأة نحو الأمام مكانيا وقِيَميّاً في حركة الرحيل، ثمّ تسجيله انزياحا غيابيّا في وحدة اليقين دلالة على انكفاء الشنفرى إلى عالمه الخاص وعدم وجود أيّ تحرّك منه تجاه الآخرين.

وهناك نمط هامّ من غياب الفونيمات هو: الغياب التامّ؛ أي حين يسجّل فونيم / مجموعة فونيمات انزياحا غيابيا بنسبة: -100%. ولهذا الغياب دلالاته؛ إذ يُمثّل هذا الاستغناء عن فونيم/مجموعة فونيمات انحسارا ما واستغناءً عن أمر ما، كالغياب التامّ لخمسة فونيمات في وحدة اليقين دلالة على استغناء الشنفرى عن الآخرين وعدم مبادرته إلى التواصل معهم.

v تدرّج حضور/غياب الفونيم: فالفونيم يمكن أن يؤدّي دلالته داخل نسقه الذي يشكّله مساره من وحدة إلى أخرى من خلال تدرّجه في الحضور أو الغياب، كالراء مثلا الذي يحقّق انزياحا حضوريّا عاليا في وحدة الغزو ثم انزياحا حضوريا ضئيلا في المدح ليعود إلى درجة متوسّطة بينهما في وحدة القصاص. وأساس هذا النسق دور الراء في بناء دلالات تلك الوحدات؛ إذ هو مرتبط فيها جميعا بحيويّة ذات الشاعر وحركيّتها ، فارتفع في وحدة الغزو حين كان الشنفرى قائدا غازيا، وانخفض في وحدة المدح حين انسحب من المشهد الشعري واكتفى بسرد بطولة وحكمة تأبط شرّا، ليعود إلى مستوى وسط في القصاص لأنّ حدّة نقمته ودوافع حركيّته وقتاله خفّت بالقصاص.

وهذه الأنساق لمجموعات كانت أو لفونيمات مفردة هي وجه الربط بين وحدات نصّ التائيّة الستّ؛ إنّ الفونيمات في صنفي أنساقها لا ترسم مسارا عشوائيا من وحدة إلى أخرى بل هو مسار مرتبط بالدلالة. ويتمّ ذلك كما يلي:

1 ـ استمرار الأنساق:

v استمرار أنساق المجموعات: يستمرّ نسق مجموعة ما من وحدة إلى أخرى إذا كان بينهما تقارب دلالي. ومثاله تشابه نَسقيْ الياء والكسرة بين وحدتيْ القصاص واليقين حيث حققا فيهما معا انزياحا حضوريا وذلك لما بين الوحدتين من روابط ثقة الشاعر بنفسه وفعله ومصيره، ونمط العلاقات الحادّ الذي توحيان به.

وشاهدُه في الصوامت المثلّث الشفويّ (ب، م، و) الذي يحقّق بكلّ فونيماته انزياحا حضوريّا في وحدتيْ الغزو والقصاص لما بينهما من اشتراك في توجيه قوّة الذات نحو الآخرين؛ إذ في الغزو قتال وبحث عن شفاء الغليل وفي القصاص كذلك قتْلٌ وشفاء للغليل.

v استمرار نسق الفونيم المفرد: إنّ استمرار حضور فونيم ما في وحدات مختلفة مؤشّر على ترابطها الدلالي، كحضور الخاء ذي الرطوبات عميق المخرج في وحدات الغزو والمدح واليقين لما يجمع بينها من انتصار لقيم الصعلكة وروابطها؛ ففي الغزو تجد ذات الشنفرى نفسها ضمن سربة الصعاليك، وفي وحدة المدح ثناء على رمزٍ لقيم الصعلكة هو تأبّط شرّا، أما وحدة اليقين فيقينٌ سامٍ بتلك الروابط عن طريق نبذ الشنفرى روابطَ القرابة وأشكال التواصل الإجتماعيّ الأخرى.

2 ـ انقلاب الأنساق: قد لا يستمرّ النسق من وحدة إلى أخرى بل ينقلب ومثاله ريادة الثاء جدولَ الانزياحات الحضوريّة وريادة الظاء لجدول الانزياحات الغيابيّة في وحدة المدح مقابل صدارة الظاء في جدول الحضور وتسجيل الثاء غيابا تامّا في وحدة البين. وهذا الانقلاب من وحدة البين إلى وحدة المدح دلالة على تضادّ دلالاتـهما ففي البين كانت المرأة تترك الشنفرى راحلة لكنّـها في وحدة المدح تحتضنه وتدافع عنه في صورة: الأمّ ـ تأبّط شرّا، وهو ما جعل الظاء يتقدّم في الوحدة الأولى لما فيه من إطباق واستعلاء وجهر وأهّلَ الثاءَ لريادة الوحدة الأخرى لما فيه من انفتاح وتفشٍّ وهمس.

وإلى جانب الأنساق التي تجمع فونيمات بينها روابط صوتيّة كالمخرج أو الصفة هناك نسقٌ أوسع هو النسق الكميّ؛ أي عدد الفونيمات التي تحقّق انزياحا حضوريا وعدد تلك التي تسجّل انزياحا غيابيا في وحدة ما. وتبدو حركة هذه الأنساق الكميّة كما يلي:

1 ـ استمرار الأنساق الكميّة: يتمثّل ذلك في وجود نسق متشابه بين وحدتين وهو على نوعين:

- استمرار الأنساق المتوازنة: ومعناه أن يكون عدد فونيمات جدول الحضور مساويا لعدد فونيمات جدول الغياب كحالِ الصوامت في وحدتيْ الغزل والمدح: 14 حضورا و:14 غيابا. وذلك دلالة على توازن الذات فيهما ضمن نمط العلاقات القائم فهي في الغزل ضمن علاقة حميمة مع المرأة وفي المدح ضمن علاقة حميمة مع الأمّ ـ تأبط شرّا، إنـها في كليهما ضمن نظام علاقات متوازن، كما يعود ذلك إلى تطابق الرؤية فيهما إذ هما ثناءٌ من الشنفرى على شخص آخر: المرأة في الغزل وتأبّط شرّا في المدح.
- استمرار الأنساق غير المتوازنة: وَبَرَزَ في وحدتيْ البين والغزو؛ ففي كليهما لا يتساوى عدد الصوامت بين جدوليْ الحضور والغياب: (12 حضورا و16 غيابا في البين) و: (13 حضورا و:15 غيابا في الغزو). وهو ما يحمل الدلالة على عدم التكافؤ والصراع بين طرفين: المرأة /الشنفرى في البين، و: الصعاليك / المحيط في وحدة الغزو، ممّا يَؤُولُ إلى تفوّق طرف على الآخر: المرأة على الشنفرى في الأولى، والصعاليك على محيطهم الاجتماعي في الثانية.
-

2 ـ انقلاب الأنساق الكميّة: وهو متجسّد في نموذجٍ صائتيّ كمثال؛ ففي وحدتي البين والغزو حقّق صائتان فقط انزياحا حضوريّا وسجّلت الصوائت الأربعة الباقية انزياحا غيابيا، بينما في وحدة المدح انقلب هذا النسق الكميّ: أربعة صوائت تحقّق انزياحا حضوريا واثنان يسجّلان انزياحا غيابيا. وهذا الانقلاب مرتكز على عامل الزمن فنمط العلاقات الحاسم في وحدتيْ البين والغزو لا يميل إلى طول الزمن والمراخاة، أما نمطها الحميميّ في وحدة المدح ففي حاجة إلى دلالة امتداد الزمن على الهدوء والاطمئنان.

وهكذا تقوم هذه الأنساق المختلفة للمجموعات أو للفونيمات المفردة أو الأنساق الكميّة بربط وحدات النصّ بعضها ببعض مقدّمة بنية متلاحمة الصوت والدلالة، ومتلاحمة الوحدات النصيّة أيضا مما يرقى بالنصّ ويكسبه جمالا فنيّا.

وخلاصة القول إن المستوى الصوتي ،متمثلا هنا في الفونيمات، استطاع أن يؤدي أدورا دلالية متماسكة تُبرزُ النصَّ متناسقا موحّدا ممّا يكشف موطنا هاما من مواطن الجمال فيه، كما تُظهر أيضا أهميّةٌ هذا المستوى في عكس خبايا النص وخفاياه على مرآة السمات الفونيمية المختلفة. وتُعطي ـ من جهة

أخرى ـ الدرس الفونيمي العربي عند الخليل وسيبويه وابن سينا خصوصا حضورا جماليا من خلال دوره الدلالي، وتُـقدّمه مادة مسايرة للفونيمات العربية منذ ذلك العهد إلى اليوم، وصالحة للكشف عن الدلالات والأبعاد الجمالية في النصوص الابداعية العربية.

وهذا الترابط بين الصوت والدلالة في كافّة مستويات النصّ من رويّ وبنية صوتية عامّة لا يقوم مُعلّقا في الهواء منفصلا عن بقيّة مستويات التحليل اللساني الأخرى بل له بـها روابط وثيقة لوحظ بعضها في المستوى الصرفي والتركيبيّ خلال هذا البحث، وإن لكم يكن ذلك هدفه الأساس. وهذا الترابط بين المستويات الشكليّة الأخرى للغة النصوص الشعريّة موضوع جدير بالتناول والتدقيق ليقدّم صورة شاملة لترابط بنيات النصوص ودلالاتـها فيفيد الدراسات اللسانيّة و تجني منه الدراسات الأسلوبيّة والنقدية والأدبية نتائج تعين على بناء تصوّرات أشمل للمتن الشعريّ العربي.

قائمة
المصادر والمراجع

أوّلا - الــكتب:

ــ القرآن الكريم (برواية ورش).

- ء -

1 ــ أئمّة النحاة في التاريخ ، د.محمد محمود غالي،دار الشــروق، جــدّة، ط1، 1976.

2 ــ الإبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدباغ، أحمد بن المبارك، دار الفكر.

3 ــ الإبلاغية في البلاغة العربية، سمير أبو حمدان،منشورات عويدات، بيروت ــ باريس،ط1، 1991.

4 ــ أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي،د.عبد الصبور شــاهين، مكتبــة الخانجي، القاهرة، ط1، 1987.

5 ــ الأدب الجاهلي، د.هاشم صالح مناع، دار الفكــر العربــي، بيــروت، ط1، 2005.

6 ــ الأدب واللغة، إعداد المكتب العالمي للبحوث، منشورات المكتــب العــالمي للبحوث، بيروت،1983.

7 ــ أسباب حدوث الحروف،ابن سينا،تحــ:يحي مير علم و محمد حسان الطيان، دار الفكر، دمشق، ط1، 1983.

8 ــ الأسلوبية وتحليل الخطاب، د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002.

9 ــ الإشارات والأصوات، أ. كندراتوف، تر: شوقي جلال، الهيئــة المصــرية العامة للكتاب، 1972.

10 ــ أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د. نبيلة إبــراهيم، دار نهضــة مصــر، القاهرة

11 ــ الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، 1992.

12 ــ الأصوات اللغوية ــ رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية ــ، د. سمير شريف استيتية، دار وائل للنشر، عمّان، ط1، 2003.
13 ــ أصول تراثية في علم اللغة، كريم زكي حسام الدين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1985.
14 ــ الأغاني، الأصبهاني، تحـ: لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت.
15 ــ الألسنية العربية ــ 1 ، ريمون طحان ،دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط1، 1972.
16 ــ أنطولوجيا اللغة عند هايدجر، د. صفاء عبد السلام، جعفر، دار الوفاء، الإسكندرية.

ـ ب ـ

17 ــ بلاغة الخطاب وعلم النصّ، د.صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع164، أغسطس.1992
18 ــ بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الألوسي، مكتبة محمد الطيب، القاهرة، ط3.
19 ــ بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د.يوسف حسين بكّار، دار الأندلس، بيروت.
20 ــ البنى الأسلوبية، حسن ناظم، المركز الثاقفي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002.
21 ــ البيان والتبيين، الجاحظ، تحـ: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط3.

ـ ت ـ

22 ــ تاريخ آداب العرب، الرافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.
23 ــ تاريخ الأدب العربي، د. ريجيس بلاشير، تر: د. إبراهيم الكيلاني ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ــ الدار التونسية للنشر، تونس، 1986.

24 ــ التحليل البنائي للموشّحة، د.عبد الهادي زاهر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 1999-2000.

25 ــ تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ، ط3 ، 1992.

26 ــ تحليل النصّ الشعري ــ بنية القصيدة ــ ، يوري لوتمان، تر: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995.

27 ــ التصوّر اللغوي عند علماء أصول الفقه، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندرية، 1995.

28 ــ التعريفات، الشريف الجرجاني،مؤسسة الحسني، الدار البيضاء، ط1، 2006.

29 ــ تفريج الكرب عن قلوب أهل الأدب في معرفة لامية العرب، ابن زاكور الفاسي، تحـ: د.علي إبراهيم كردي، دار سعد الدين، دمشق.

30 ــ التكرير بين المثير والتأثير، د.عز الدين علي السيّد، عالم الكتب، بيروت، ط2 ، 1986.

31 ــ التمثيل الصوتيّ للمعاني، د. حسني عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998.

32 ــ تهذيب اللغة،الأزهري، تحـ: عبد السلام هارون، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964.

ـ ث ـ

33 ــ الثابت والمتحول ــ 1 الأصول ــ ، أدونيس، دار الفكر، بيروت، ط5 ، 1986.

ـ ج ـ

34 ــ جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطّلب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، ط1، 1995.

35 ــ جماليات اللفظة بين السياق ونظريّة النظم، د. علي نجيب إبراهيم، دار كنعان، دمشق، ط1، 2002.

36 ــ جواهر الأدب، السيد أحمد الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت.

- ح -

37 ــ حجاب العادة:أركيولوجيا الكرم من التجربة إلى الخطاب، سعيد السريحي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1996.

- خ -

38 ــ خزانة الأدب، البغدادي، تحـ: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 2000.

39 ــ الخصائص، ابن جنّي، تحـ: محمد علي النجّار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1990.

40 ــ خصائص الأسلوب في الشوقيات،د.محمد الهادي الطرابلسي،منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.

41 ــ خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

- د -

42 ــ دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، د.عبد الحميد محمد أبو سكّين، مطبعة الأمانة، القاهرة.

43 ــ دراسة المعنى عند الأصوليّين،د. طاهر سليمان حمّوده،الدار الجامعيّة،الإسكندرية، 1997.

44 ــ دلالة الشكل، د.عادل مصطفى، دار النهضة العربية،بيروت، ط1، 2001.

45 ــ ديوان امرئ القيس،جمعه وشرحه: د. ياسين الأيوبيّ، المكتب الإسلاميّ، بيروت، ط1، 1998.

46 ــ ديوان تأبّط شرّا وأخباره، تحـ: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط1، .1984

47 ــ ديوان جرير، تحــ: د.نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، مصر،1971.

48 ــ ديوان السليك بن السلكة، قدّم له وشرحه: د.سعد الضــناوي، دار الكتــاب العربي، بيروت، ط1 ، 1994.

49 ــ ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تحـــ: صــلاح الــدين الهــادي، دار المعارف، مصر، 1968.

50 ــ ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم: طلال حرب، دار صــادر، بيــروت،ط1، 1996.

51 ــ ديوان عروة بن الورد ــ شرح ابن السكّيت ــ ، تقديم: راجي الأسمر، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط2، 1997.

52 ــ ديوان المتنبي، ضبط وتصحيح وفهرسة: مصطفى الســقّا وآخــريْن، دار الفكر، بيروت، 2003.

- ر -

53 ــ الرمزية الصوتيّة في شعر أدونيس، د. محمد بونجمة، مطبعة الكرامة.

- س -

54 ــ سرّ صناعة الإعراب، ابن جني، تحــ: أحمد فريد أحمد، المكتبة التوفيقيّة، القاهرة.

- ش -

55 ــ شرح كافية ابن الحاجب،الرضيّ الأستراباذي، تقديم وفهرسة: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

56 ــ شرح لامية العرب، العكبري،تحــ:محمد خيــر الحلــواني، دار الآفــاق الجديدة،بيروت،ط1، 1983.

57 ــ شرح المعلقات السبع، الزوزني، مكتبة المعارف، بيروت،1994.

58 ــ شروح لاميّة العرب، تحــ: د.عبد الحميد هنداوي، دار الآفــاق العربيــة، القاهرة، ط1، .2006

59 ــ الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، د. عبد بـــدوي،دار قبـــاء، القاهرة،2001

60 ــ الشعراء الصعاليك، د.يوسف خليف، دار المعارف، القاهرة، ط3 ، 1978.

61 ــ شعر زهير بن أبي سلمى، تحـــــ: د.فخـــر الـــدين قبـــاوة، دار الفكـــر، دمشق،2002.

62 ــ شعرنا القديم والنقد الجديد، د.وهب أحمد روميّة، سلسلة عـــالم المعرفـــة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع207، مارس1996.

63 ــ الشعر والشعراء، ابن قتيبه، تحـــ: د. مفيد قميحة، دار الكتـــب العلميـــة، بيروت، ط1، 1981.

64 ــ الشعر والناقد، د.وهب أحمد روميّة، ، سلسلة عـــالم المعرفـــة، المجلـــس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع331، سبتمبر2006.

65 ــ الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، تر: مبارك حنون وآخـــريْن، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

66 ــ الشّفاهية والكتابيّة، والترج . أونج، تر: حسن البنا عزّ الدين، سلسلة عـــالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع182، فبراير1994.

67 ــ الشكل والخطاب، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ط1، 1991.

- ص -

68 ــ الصّاحبي، ابن فارس، علّق عليه ووضع حواشيه: أحمد حسن بســـج، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1997.

69 ــ صحيح البخاري، دار الفكر.

70 ــ الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات،دار الآفاق ، الجزائر.

- ض -

71 ــ ضرورة الفنّ، ارنست فيشر، تر: أسعد حليم، هلا للنشر والتوزيـــع، ط1، 2002.

- ع -

72 ــ العاميّة الجزائرية وصلتها بالفصحى، د.مختار نويوات و:د. محمد خــان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005.

73ــ العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط 22.

74 ــ علم الأصوات، د.حسام بهنساوي، مكتبة الثقافــة الدينيّــة، القــاهرة، ط1، 2004.

75 ــ علم الأصوات العام ــ أصوات اللغة العربيةــ، بسام بركة، مركز الإنماء القومي، بيروت.

76 ــ علم الأصوات اللغوية، د.مناف مهدي الموسوي، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1983

77 ــ علم الأصوات اللغوية – الفونيتيكا- ، د.عصام نــور الــدين، دار الفكــر اللبناني، بيروت، ط1، 1992.

78 ــ علم الدلالة، د.أحمد مختار عمر، عالم الكتاب، القاهرة، ط2، 1988.

79 ــ علم الدلالة، بيير جيرو، تر: منذر عيّاشي، دار طــلاس ، دمشــق، ط1، 1988.

80 ــ علم اللغة العام ــ الأصوات ــ، د.كمال محمــد بشــر، دار المعــارف، القاهرة، ط1 ،1980.

81 ــ علم اللغة ــ مقدّمة للقارئ العربي ــ ، د.محمود السعران، دار النهضــة العربية، بيروت.

82 ــ عناصر الإبداع الفنّي في شعر عنترة، د.ناهد أحمد السيد الشــعراوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1996.

83 ــ العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحــ: عبد الله درويش، مطبعة العاني، بغداد، 1967.

- ف -

84 ــ الفتوحات المكيّة، ابن عربي، دار صادر، بيروت.

85 ــ فلسفة الجمال، أميرة حلمي مطر، دار الثقافة، القاهرة.

86 ــ فلسفة الشعر الجاهلي، د. هلال الجهاد، دار المدى، دمشق، ط1، 2001.

87 ــ الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية، جرجي زيدان، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1987.

88 ــ في التذوّق الجماليّ للامية العرب،محمد علي أبو حمده، مكتبة الأقصى، عمّان، ط1، 1982.

89 ــ في سيمياء الشعر القديم، د.محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1،1982.

90 ــ في العروض والإيقاع الشعري، د.صلاح يوسف عبد القادر، شركة الأيّام، الجزائر، ط1، 1997/1996.

91 ــ فيض القدير، المناوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1972.

- ق -

92 ــ القاموس المحيط ، الفيروز أبادي، دار الفكر، بيروت، 1983.

93 ــ قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط13، 2004.

94 ــ قضايا الشعرية، رومان جاكوبسون، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.

95 ــ قضيّة اللفظ والمعنى ونظريّة الشعر عند العرب، د. أحمد الودرني، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004.

- ك -

96 ــ الكتاب، سيبويه، جـ:4، تحـ: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991.

97 ــ الكشّاف، الزمخشريّ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، الطبعة الأخيرة، 1972.

98 ــ كلام البدايات، أدونيس، دار الآداب، بيروت، 1992.

- ل -

99 ــ لسان العرب ، ابن منظور، دار صادر، بيروت ــ دار بيروت، بيــروت، 1968.

100 ــ اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، د. ســمير شــريف اســتيتية،عالم الكتاب الحديث، 2005.

101 ــ اللســانيات النشــأة والتطــوّر، أحمــد مــومن، ديــوان المطبوعــات الجامعية،الجزائر،2002.

102 ــ اللغة (نصوص مختارة)، إعداد وترجمة: محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1998.

101 ــ لغة العرب، د.جورج متري عبد المسيح، مكتبة لبنــان، بيــروت، ط1، 1993.

103 ــ اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقــافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ط1، 1993.

104 ــ اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، مديرية الكتاب للطباعــة والنشــر، الموصل.

- م -

105 ــ مبادئ علم وظائف الأصوات (الفونولوجيا)، اتروبتزكوي، تر: عبد القادر قنيني، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1994.

106 ــ مبادئ اللسانيات ، د. أحمد محمد قدّور، دار الفكر، دمشق، ط1، 1996.

107 ــ مجهول البيان، محمد مفتاح، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.

108 ــ مداخل إلى علم الجمال الأدبي، د.عبد المنعم تليمة، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1987.

109 ــ مدخل إلى الشعر الشفاهي، بول زوميتــور، تــر: وليــد الخشّــاب، دار شرقيّات، القاهرة، ط1، 1999.

110 ــ المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث العلمي، د.رمضان عبد التــواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1985.
111 ــ مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتّاب، تــر: د. رضــوان ظاظا، سلسلة عــالم المعرفــة، المجلــس الــوطني للثقافــة والفنــون والآداب، الكويت،ع221، مايو/أيّار 1997.
112 ــ مدخل في الصوتيات، عبد الفتاح ابراهم، دار الجنوب، تونس.
113 ــ المزهر، السيوطي، شرح وفهرسة: محمد أحمد جاد المولى وآخريْن،دار الجيل،بيروت.
114ــ مشكلة البنية، د.فؤاد زكريا، دار سحنون ــ تونس و: مكتبــة مصــر ــ مصر.
115 ــ مشكلة الحريّة، د.فؤاد زكريا، مكتبة مصر، القاهرة، ط3.
116 ــ مصطلحات علم الأصوات عند علماء العربية والمحدثين، د. بشير أحمــد سعيد و: أحمد أحمد النويصري، اللجنة الوطنية الليبية للتربية والثقافــة والعلــوم، ط1،2004.
117 ــ المصطلحات اللغويّة الحديثة في اللغة العربيّة، د. محمد رشاد الحمزاوي، الدار التونسية للنشر، تونس ــ المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.
118 ــ المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك مانقونو، تــر: د.محمــد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
119 ــ المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، د.عبد العزيــز الصــيغ، دار الفكر، دمشق،ط1، 2000.
120 ــ معجم الأدباء، ياقوت الحمويّ، تحــ: د. إحســان عبــاس، دار الغــرب الإسلاميّ، بيروت، ط1، 1993.
121 ــ معجم البلدان، ياقوت الحموي، تحــ: فريد عبــد العزيــز الجنــدي، دار الكتب العلمية، بيروت.
122 ــ معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، 1994.

123 ــ معجم المصطلحات العلميّة العربية، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشــق، ط1، 1990.
124 ــ معجم المصطلحات العلميّة والفنّية، يوسف خيّاط ، دار لســان العــرب، بيروت.
125 ــ المفاهيم معالم، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الــدار البيضــاء، ط1، 1999.
126 ــ المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، جامعة بغداد، ط2، 1993.
127 ــ المفضّليات، المفضّل الضبّي، تحــ:أحمد محمد شــاكر و عبــد الســلام هارون، دار المعارف، مصر،ط3 ،.1964
128 ــ المقتضب، المبــرِّد، تحــــ: محمــد عبــد الخــالق عضــيمة، عــالم الكتب،بيروت،1963.
129 ــ مناهج البحث في اللغة، د.تمام حسّان، دار الثقافة، الدار البيضاء،1986.
130 ــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحــ: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط2 ، 1981.
131 ــ منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، د.قاســم البريســم، دار الكنوز الأدبية، ط1، 2000.
132 ــ الموازنات الصوتيّة، د.محمد العمري، أفريقيا الشرق، الــدار البيضــاء، 2001.
133 ــ موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب)، ر.هــ. روبنز، تر: د.أحمد عوض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويــت،ع227، نوفمبر1997.
134 ــ الموسوعة الإسلاميّة العامة، إشراف: د.محمود حمدي زقزوق، مطــابع الأهرام، قليوب، مصر.
135 ــ موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد، أصــدقاء الكتــاب، ط3، 1998.

136 ــ الموقف النفسي عند شعراء المعلّقات، د. مي يوسف خليف، دار غريب، القاهرة.

- ن -

137 ــ النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، دار الكتب العلمية، بيروت،ط2، 2002.

138 ــ النصّ الشعري بين الرؤية البيانيّة والرؤيا الإشاريّة، د.أحمد الطريســي، دار عالم الكتب، الرياض،1423 هــ.

139 ــ النظريات الجمالية عند:كانط- هيغل – شوبنهاور، إ. نــوكس،تر:محمــد شفيق شيا ،منشورات بحسون الثقافية ،بيروت،ط1، 1985.

140 ــ النظريّة الألسنية عند رومان جاكوبسون، فاطمة الطبّال بركة، المؤسســة الجامعية للدراسات، بيروت،ط1، 1993.

141 ــ نظريّة البنائيّة في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992.

142 ــ النظريّة الشعرية (بناء لغة الشعر + اللغة العليا) جون كوين، تر: د.أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000.

143 ــ النقد والحداثة، د.عبد السلام المسدّي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.

ـ هـ ـ

144 ــ همع الهوامع، السيوطي، تحــ: عبد العال ســالم مكــرم، دار البحــوث العلمية، الكويت، 1979.

ثانيا ـ الدوريات :

145 ــ أدب الغرابة قراء في نص للصعلوك تأبط شرا، سفيان زدادقــة، مجلّــة النّاص، جامعة جيجل،ع 2ــ3، أكتوبر2004ــ مارس 2005.
146 ــ الانزياح وتعدّد المصطلح، أحمد محمد ويس، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25،ع3، يناير/مارس1997.
147 ــ بلاغة التكرار في مراثي الخنساء، مليكة بوراوي، مجلة العلوم الانسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع9، مارس 2006.
148 ــ البنيويّة في اللسانيات، د. وفاء محمد كامل، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 26،ع2، أكتوبر/ديسمبر 1997.
149 ــ التحليل اللغويّ ونظريّة المعنى عند فتجنشتين، أ.رشيد الحاج صالح، عالم الفكــر، المجلــس الــوطني للثقافــة والفنــون والآداب، الكويــت، م 29،ع4، أبريل/يونيو.2001
150ــ دلالة اللفظ على المعنى في اللغة العربية، أ.د. سعيد هــادف، دراســات لغوية، جامعة منتوري، قسنطينة، ع1، 2002.
151 ــ علاقة النصّ بصاحبه، د.قاسم المومني، عالم الفكر، المجلــس الــوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25،ع3، يناير/مارس1997.
152 ــ قراءة لسانيّة نصيّة في مجموعة "تراتيل الغربة" ، د. نعمان بوقرّة، مجلّة الأثر، جامعة ورقلة،ع2، ماي 2003.
153 ــ القراءة وإيحاءات النصّ، د.رمضان كريب، مجلة كليّة الآداب والعلــوم الإنسانية، جامعة تلمسان، ع7، جوان 2005.

ثالثا: الرسائل الجامعية:

154ــ الدلالة الصوتية عند القدماء والمحدثين، محمد محمد فوزي أبــو الهــدى عمر، رسالة دكتوراه مخطوطة، إشراف: أ.د: تمــام حسّــان، معهــد البحــوث والدراسات العربية، القاهرة، 2003.

رابعا ـ المراجع الأجنبية :

155- Cours de linguistique générale,F. de Saussure, ENAG édition,Algérie,2eme edition,1994.

156- **Essais de linguistique générale, Roman Jakobson, traduit par: Nicolas Ruwet, édition de Minuit, paris,1994.**

157- **La phonologie, Jean- louis Duchet, dar el afak,4eme edition,1995.**

158 - **Les termes clés de la linguistique, Marie-Noëlle Gary-Prieur, Editions du Seuil ,Paris, 1999.**

159 - **Problèmes de linguistique générale – 1- , Emile Benviniste ,**

Cérès editions, Tunis,1995.

160 - **Six leçons sur le son et le sens, Roman Jakobson, editions Minuit, Paris, 1976.**

فهرس الموضوعات

الفصل الثالث: ـــوت والدلالـــة الغزو والمدح من ة الشنفرى (148-216)

الفصل الرابع : ـــوت والدلالة
القصاص واليقين من
ة الشنفرى (217-272)